

**Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ  
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΣΤΟ ΠΟΙΜΑΝΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ**



## **Χριστόδουλον Βασιλειάδη**

### **Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΠΟΙΜΑΝΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ**

«Ούδεν γάρ, οὐδὲν οὗτως ἀνίστησι ψυχήν,  
καὶ πτεροῖ καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττει,  
καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν,  
καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ...  
ώς μέλος συμφωνίας, καὶ ὁμοίως  
συγκείμενον θεῖον ἔσμα». *Ι. Χρυσοστόμου PG 55, 156.*

**Λευκωσία 2010**

© Ἐκδόσεις Ἁγία Ταϊσία  
Σύμης 15, 2044 Στρόβολος  
Λευκωσία, Κύπρος  
Τηλ.: 00357 22 814777  
Φάξ: 00357 22 321342  
Email: [vas@logos.cy.net](mailto:vas@logos.cy.net)  
URL: [www.smiley.cy.net/vas](http://www.smiley.cy.net/vas)

© Saint Taisia Publications  
15, Symis Street, 2044 Strovolos,  
Lefkosia (Nicosia), Cyprus  
Tel.: 00357 22 814777  
Fax: 00357 22 321342  
Email: [vas@logos.cy.net](mailto:vas@logos.cy.net)  
URL: [www.smiley.cy.net/vas](http://www.smiley.cy.net/vas)

Α' ἔκδοση: Ἰούνιος 2010

ISBN: 978-9963-9840-0-8

Στοιχειοθεσία-σελίδωση: Ἐκδόσεις Ἁγία Ταϊσία

*Εἰς τοὺς σεβαστούς μου γονεῖς  
Βασίλειο καὶ Παρασκευὴ  
ἀγαπητικῶς καὶ εὐγνωμόνως ἀφιεροῦται*



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μουσική είναι άρρωστα συνδεδεμένη μὲ τὴ δημιουργία τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἀνθρώπου. Μέσα στὴ φύση ὑπάρχει θαυμάσια τάξη, ἀρμονία καὶ μουσική. Ὁ φλοῖσθος τῶν κυμάτων, τὸ θρόισμα τῶν φύλλων, τὸ κελάρωσμα τοῦ νεροῦ καὶ τὸ κελάδημα τῶν πουλιῶν δημιουργοῦν ὑπέροχη μουσική, τὴν δοπία ἀπολάμβαναν σίγουρα οἱ πρωτόπλαστοι. Ὅπως διερωτᾶται ὁ συνθέτης Claude Débussy, «Μήπως δὲν ἀκοῦμε γύρω μας τοὺς χίλιους ἥχους τῆς Φύσης· δὲν προσέχουμε ἀρκετὰ αὐτὴ τὴν τόσο πολύμορφη μουσική, ποὺ μᾶς προσφέρει μὲ τὸσην ἀφθονία». Καὶ ὁ Maurice de Guerin θαυμάζει, ὅταν λέγει: «Ω! πόσο είναι δύορφοι αὐτοὶ οἱ ἥχοι τῆς Φύσης, αὐτοὶ οἱ ἥχοι, ποὺ είναι χυμένοι στὸν ἀέρα... Αὐτοὶ οἱ ἥχοι τῶν νερῶν, τῶν ἀνέμων, τῶν δασῶν, τῶν βουνῶν καὶ τῶν κάμπων... Βαδίζω πάντα, ἀκούγοντάς τους. Ὅταν μὲ βλέπουν νὰ διερροπολῶ, είναι ἐπειδὴ συλλογίζομαι αὐτές τὶς ἀρμονίες».

Καθὼς ὁ ἀνθρωπός ἔχει ἀνεπτυγμένη τὴν αἰσθηση τῆς ἀκοῆς καὶ τὴν μορφοποίηση τῆς φωνῆς, γρήγορα δημιουργεῖ ἐμμελεῖς φθόγγους, γιὰ νὰ ἐκφρασθεῖ καὶ κυρίως γιὰ νὰ δοξάσει τὸν Δημιουργὸ τῆς πτίσεως. Χαρακτηριστικὸ είναι ὅτι τὰ πρῶτα δημιουργήματα τοῦ Θεοῦ, ποὺ είναι οἱ ἄγγελοι, δοξολόγησαν τὸν Θεό, ὅταν δημιουργήθηκαν τὰ ἀστρα: «ὅτε ἐγενήθησαν ἀστρα, ἥνεσάν με φωνῇ μεγάλῃ πάντες ἄγγελοι μου» (Ιωάβ, λη', 7). Ὁ προφητάναξ Δαβὶδ μὲ τοὺς ψαλμοὺς τοῦ διδάσκει καὶ θὰ διδάσκει στοὺς αἰώνες τὴν σπουδαιότητα τῆς μουσικῆς, ἡ δοπία βιηθᾶ στὴν ἐπικοινωνία τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν Θεό. Η φράση του, «Ἄσω τῷ Κυρίᾳ ἐν τῇ ζωῇ μου, ψαλῶ τῷ Θεῷ μου ἔως ὑπάρχω» (Ψαλμ. ϕγ', 33) δηλώνει ὅτι ἐπικοινωνοῦσε σ' δλητὸν τὴν ζωὴν μὲ τὸν Θεό μέσω τῆς μουσικῆς. Στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησίᾳ οἱ ὄμνοι είναι κυριαρχο στοιχεῖο τῆς προσευχῆς καὶ τῆς λατρείας τοῦ Θεοῦ. Ο ὄμνος τῶν ἀγγέλων «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ...» (Λουκ. β' 14) κυριαρχεῖ μέσα στὴ λατρεία.

Η μουσικὴ είναι ἡ καλύτερη ἐκφραση τοῦ θρησκευτικοῦ συναισθήματος, χρησιμοποιεῖται δὲ σὲ δλες τὶς ἐκφάνσεις τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου. Η μουσική, ὡς μέσο ἀγωγῆς, ἀξιοποιεῖται ίδιαίτερα ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία στὴ λατρεία, ἀλλὰ καὶ στὸ ποιμαντικὸ καὶ ἱεραποστολικό τῆς ἔργο.

Ἄπὸ μικρὸς εἶχα τὴν ἔφεση νὰ ἀσχοληθῶ μὲ τὴ μουσική. Φαίνεται ὅτι ὁ πανάγαθος Θεός μὲ προίκησε μὲ αὐτὸ τὸ χάρισμα. Αὐτὸ τὸ κατενόησαν φαίνεται γρήγορα οἱ γονεῖς μου καὶ μὲ ὕθησαν νὰ ἀσχοληθῶ ἐπαγγελματικὰ μὲ τὴ μουσική. Αρχικὰ σπουδασ πιάνο καὶ ἀργότερα βιολί, βιζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἀνώτερα θεωρητικά. Ὅταν ὁ σύμβουλός μου καθηγητῆς κ. Χρήστος Βάντσος διεπίστωσε τὶς μουσικές μου ἴκανότητες, σκέφθηκε ὅτι τὸ ταλέντο αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ ἀξιοποιηθεῖ

έπ' ἀγαθῷ τῆς Ἐκκλησίας μὲ τόπῳ ἐπιστημονικό. Ἡ σημασία τῆς μουσικῆς στὸ ποιμαντικό καὶ ἱεραποστολικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας πρέπει νὰ μελετηθεῖ ἐπισταμένως, ἵταν ἡ ἀποψή του, τὴν ὅποια δέχθηκα μὲ ἐνθουσιασμό. Ὁ ἐνθουσιασμός μου παρέμεινε ἀμείωτος καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἐκπόνησης τῆς ἐργασίας καὶ μὲ βοήθησε νὰ ξεπεράσω τὶς δυσκολίες ποὺ προέκυψαν στὰ διάφορα στάδια τῆς.

Απὸ τῆς θέσεως αὐτῆς ὥφείλω θεομές εὐχαριστίες πρὸς τὴν τριμελὴ ἐπιτροπὴν, ἡ ὅποια μὲ τὶς ὑποδείξεις τῆς συνέβαλε στὴν ἀρτιότερη διαμόρφωση τῆς διατοιβῆς. α) Στὸ σύμβουλο καθηγητὴ, κ. Χρῆστο Βάντσο, ὁ δοποῖς μοῦ πρότεινε τὸ θέμα, γιὰ νὰ ἀξιοποιήσω τὶς γνώσεις μου στὴ μουσικὴ καὶ νὰ τὶς συνδυάσω μὲ τὸ ποιμαντικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας, καθὼς καὶ γιὰ τὴν καθοδήγησή του. β) στὸν ἀναπληρωτὴ καθηγητὴ π. Αθανάσιο Γκίκα γιὰ τὶς πολύτιμες ὑποδείξεις του, κυρίως σὲ ποιμαντικὰ θέματα, καὶ γ) στὸν ἐπίκουνδο καθηγητὴ π. Σπυρίδωνα Ἀντωνίου, γιὰ τὶς μουσικολογικὲς κυρίως ὑποδείξεις του. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸν καθηγητὴ κ. Ἀντώνιο Αλυγιζάκη, τὴν καθηγήτρια κ. Δήμητρα Κούκουρα, τὸν ἀναπληρωτὴ καθηγητὴ κ. Ήρακλή Ρεράκη, καὶ τὸν ἀναπληρωτὴ καθηγητὴ κ. Συμεὼν Πασχαλίδη γιὰ τὴν προθυμία τους νὰ διαβάσουν τὴν ἐργασία, γιὰ τὶς παρατηρήσεις τους καὶ γιὰ τὴ θετικὴ κρίση τους.

Θεομές εὐχαριστίες ὥφείλω στὸν Πρόεδρο τοῦ Τμήματος Ποιμαντικῆς καὶ Κοινωνικῆς Θεολογίας, καθηγητὴ κ. Χρῆστο Οίκονόμου, γιὰ τὶς παρατηρήσεις ποὺ ἔκανε στὴν βιβλικὴ ἐνότητα τῆς διατριβῆς μου. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸν καθηγητὴ κ. Θεόδωρο Γιάγκου, τὸν ἐπίκουνδο καθηγητὴ ἀρχιμ. Νικόδημο Σκρέττα καὶ τὸν ἐπίκουνδο καθηγητὴ ἀρχιμ. Νεκτάριο Πάροη γιὰ τὶς πολύτιμες συμβουλές τους. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸν γλωσσολόγο Μενέλαο Χριστοδούλου καὶ τὸν φίλο θεολόγο-φιλόλογο Παναγιώτη Τελεβάντο γιὰ τὴ φιλολογικὴ ἐπιμέλεια τοῦ κειμένου. Θεομές εὐχαριστίες ὥφείλω στὸν φίλο ἀγιογράφο Κώστα Ξενόπουλο γιὰ τὸν σχεδιασμὸ τοῦ ἐξωφύλλου καὶ τῶν σκίτσων, ποὺ κοσμοῦν τὸ βιβλίο. Εὐχαριστίες, ἐπίσης, ὥφείλω στὸ θεολόγο π. Χαρίτωνα Σταυροβουνιώτη γιὰ τὶς διορθώσεις ποὺ ἔκανε στὴ διατριβή μου, στὸν π. Εὐθύμιο Σταυροβουνιώτη ποὺ μὲ βοήθησε στὴ σύνταξη τῶν συμπερασμάτων καὶ τῆς περίληψης στὴν ἀγγλικὴ γλῶσσα καὶ τὸν πνευματικὸ μου π. Σάββα Σταυροβουνιώτη γιὰ τὶς συμβουλές πρὸς ἀρτιότερη δλοκλήρωση τῆς διατριβῆς καὶ γιὰ τὴν πνευματικὴ καθοδήγηση ποὺ μοῦ ἔδωσε ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια. Εὐχαριστίες τέλος ὥφείλω στοὺς σεβαστούς μου γονεῖς, οἱ δοποῖοι μὲ στηρίξαν καὶ μὲ ὑπέμειναν ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια.

Ιούνιος 2010

Χριστόδουλος Βασιλειάδης

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ .....</b>	<b>7</b>
<b>ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ .....</b>	<b>9</b>
<b>ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ .....</b>	<b>11</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>13</b>
Α' ΠΗΓΕΣ .....	13
Β' ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ .....	15
1. Ἐλληνόγλωσσα .....	15
2. Εενόγλωσσα .....	26
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</b>	<b>29</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ</b>	
ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟ	
ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΧΡΙΣΤΟΝ ΕΠΟΧΗ .....	35
α) Ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς κατὰ τὴν	
προχριστιανικὴ ἐποχὴ .....	35
1. Ἡ μουσικὴ στὸν ἀρχαίον Ἑλληνες .....	39
2. Ἡ μουσικὴ στὸ Ἰσραὴλ .....	47
β) Ἡ ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς	
στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία .....	59
1. Κατὰ τὸν χρόνον τῆς Καινῆς Διαθήκης .....	59
2. Ἀπὸ τὴν ἴδρυσην τῆς Ἐκκλησίας μέχρι	
τὴν ἐποχὴν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ .....	67
3. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ	
μέχρι τὴν πτώση τοῦ Βυζαντίου .....	88
4. Ἀπὸ τὴν πτώση τοῦ Βυζαντίου μέχρι σήμερα .	99
γ) Ἡ μοναχικὴ παράδοση καὶ ἡ ψαλτικὴ τέχνη .....	125
δ) Ἡ συμμετοχὴ τῶν γυναικῶν στὴ λατρευτικὴ	
μουσικὴ .....	135

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ Ο ΨΥΧΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ .....	145
α) Ή έπιδραση της μουσικής στὴν ψυχολογία τοῦ ἀνθρώπου .....	145
β) Ή έπιδραση της ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν ἀγωγὴ τοῦ ἀνθρώπου .....	159
γ) Ή έπιδραση τοῦ λειτουργικοῦ μέλους στοὺς πιστοὺς .....	177
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ Ο ΠΟΙΜΑΝΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ .....	193
α) Ή ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὴ λατρεία .....	193
1) Σχέση ποιμένα καὶ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 193 2) Δυνατότητα διαλόγου μεταξὺ βιντανῆς καὶ εὐρωπαϊκῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ... 213	
β) Ή ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὸ ἐνοριακὸ ἔργο ... 221	
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	231
CONCLUSIONS .....	235
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ .....	239

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

**ΒΕΠΕΣ** Βιβλιοθήκη Ἐλλήνων Πατέρων και Ἐκκλησιαστικῶν Συγγραφέων, ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας, Ἀθῆνα 1955έξ.

**ΕΠΕ** Ἐλληνες Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, Πατερικὲς ἐκδόσεις «Γρηγόριος Παλαμᾶς», Θεσσαλονίκη 1972 έξ.

**ΕΠΜ** Ἐγκυλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικῆς, ἐκδ. Ἀλκυών, 1993 (τόμοι 8).

**ΘΗΕ** Θρησκευτικὴ καὶ Ἡθικὴ Ἐγκυλοπαιδεία, Ἀθῆναι 1962-1968.

**ΔΕΜ** Τὸ Λεξικὸ τῆς Ἐλληνικῆς Μουσικῆς, Τ. Καλογεροπούλου, ἐκδ. Γιαλλέλη, Ἀθῆνα 1988 (τόμοι 6).

**ΑΒΘ** Λεξικὸ Βιβλικῆς Θεολογίας, ἐκδ. «Βιβλικὸ Κέντρο ‘ΑΡΤΟΣ ΖΩΗΣ’», Ἀθῆνα 1980.

**NGDMM** *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London <sup>14</sup>1995 (τόμοι 20).

**OSB** *The Orthodox Study Bible, New Testament and Psalms*, New King James version, Thomas Nelson Publishers, Nashville, Tennessee <sup>15</sup>1993.

**PG** J.-P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus, series Graeca*, Paris - Montrouge 1857 – 1866 (τόμοι 161).

**PL** J.-P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus, series Latina*, 1-221, Paris - Montrouge 1844 – 1864 (τόμοι 221).

**SC** *Sources Chrétiennes*, sous la direction de C. MODESERT, Paris, Lyon 1941έξ.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Α'. ΠΗΓΕΣ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ, Ἐπιστολὴ πρὸς Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν ψαλμῶν, *ΒΕΠΕΣ* 32, 27. Πρὸς Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν, κη', *PG* 27, 40C-41C. Ἐρμηνεία εἰς τοὺς ψαλμούς, Ψαλμὸς *PN'* *PG* 27, 1341CD.

ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΠΑΝΤΕΚΤΗ, Λόγος *ΡΕ'*, Περὶ ψαλμωδίας, *PG* 89, 1749D-1753A.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΑΙ ΔΙΑΤΑΓΑΙ, τόμοι ΙΙΙ, *ΒΕΠΕΣ* 2. *PG* 1. *SC* 320, 329, 336.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ, *Πολιτικά*: Ἀριστοτέλη, *Πολιτικά*, εἰσαγωγὴ - μετάφρασις - σχόλια: Παναγῆ Γ. Λεκατσᾶ, ἐκδ. Ἰωάννου & Π. Ζαχαροπούλου, Ἀθῆναι 1939.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ, Ὁμιλία εἰς τὸν α΄ Ψαλμόν, *ΒΕΠΕΣ* 52, σ. 11-12. Ὁμιλία παραμυθητικὴ ἀσθενοῦντι, *ΒΕΠΕΣ* 57, 186. Ὁροι κατὰ πλάτος *B'*, Ἀπόκρισις *ΛΖ'* Ἐρωτήσεως 5. *ΕΠΕ* 8, 352. Ἐρμηνεία εἰς τὸν α΄ Ψαλμόν, *PG* 29b, 212B-213A. Ὁροι κατὰ πλάτος *B'*, Ἀπόκρισις *ΛΖ'* Ἐρωτήσεως 5, *PG* 31, 1016C. Περὶ τοῦ Ἀγίου Πνεύματος πρὸς τὸν ἐν ἀγίοις Ἀμφιλόχιον ἐπίσκοπον Ἰκονίου, κεφ. κθ', *PG* 32, 205A. Ἐπιστολὴ 207, *PG* 32, 764AB.

ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ, Λόγος *IΖ'* πρὸς τοὺς πολιτευομένους *Ναζιανζοῦ* ἀγωνιῶντας καὶ τὸν ἄρχοντα δργιζόμενον, *ΒΕΠΕΣ* 59, 105. Λόγος *A'* εἰς τὸ ἄγιον Πάσχα καὶ εἰς τὴν βραδύτητα, *PG* 35, 396A. Λόγος *E'*, κατὰ Ἰουλιανοῦ βασιλέως στηλιτευτικὸς δεύτερος, *PG* 35, 709B (= *SC* 309, σ. 366). Λόγος *LH'* εἰς τὰ Θεοφάνια, εἴτουν *Γενέθλια* τοῦ Σωτῆρος, *PG* 36, 312A.

ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΝΥΣΣΗΣ, *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν*, *B'*, *PG* 44, 493D-496A. *Εἰς τὸν βίον τῆς ὁσίας Μακρίνης*, ἀδελφῆς τοῦ *M. Βασιλείου*, *PG* 46, 969D.

ΕΥΣΕΒΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ, Ἐκκλησιαστικὴ *Ιστορία*, 2, 17. *PG* 20, 181C-184A. 7, 30. *PG* 20, 713AB. Ἐξηγήσεις εἰς τοὺς Ψαλμούς, κεφ. 91, *PG* 23, 1172D-1173A.

ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ ΚΥΡΟΥ, Ἐρμηνεία τοῦ *PN'* ψαλμοῦ, *PG* 80, 1996C. Ἐκκλησιαστικὴ *Ιστορία*, βιβλ. ΙΙ, κεφ. *IΘ'*, *PG* 82, 1060C.

ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ ΚΥΡΟΥ, *Φιλόθεος Ιστορία*, *PG* 82, 1420CD-1420A.

ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΑΣ, Ἐκ τῆς εἰς Ἡσαΐαν ἐξηγήσεως, *PG* 18, 1328BC.

ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΣΤΟΥΔΙΤΟΥ, *Κανὼν εἰς τὴν σταυροπροσύνησιν*, *PG* 99, 1757A-1780B. *Ἴαψοι εἰς διαφόρους ὑποθέσεις*, *PG* 99, 1779B-1812A.

ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ, Ἐπιστολὴ πρὸς Ἐφεσίους, *PG* 5, 644-661, 729-756.

ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ, *Ἀποκρίσεις πρὸς τοὺς ὁρθοδόξους περὶ τινῶν ἀναγκαίων ξητημάτων*, *PG* 6, 1353C.

ΙΣΙΔΩΡΟΥ ΠΗΛΟΥΣΙΩΤΗ, *Ὅτι ἀποστολικὸν τὸ ἐν ἐκκλησίαις φάλλειν γνωτικας, καὶ περὶ ἀσκητριῶν*. Βιβλίον *A'*, ἐπιστολὴ 90. *PG* 78, 244D-245A.

**ΙΩΑΝΝΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ**, Λόγοι ἀπολογητικοί πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας, PG 94, 1388B. Ἰστορία ψυχωφελῆς... ὁ βίος Βαλαὰμ καὶ Ἰωάσαφ, PG 96, 969B.

**ΙΩΑΝΝΟΥ, Κλῆμαξ**: Ἰωάννου τοῦ Σιναῖτου, *Κλῆμαξ*, (εἰσαγωγὴ-κείμενον-μετάφρασις-σχόλια-πίνακες ὑπὸ ἀρχιψ. Ἰγνατίου), ἐκδ. Ἱερὰ Μονὴ Παρακλήτου, Ὁρωπός, Ἀττικῆς<sup>8</sup> 1999.

**ΙΩΑΝΝΟΥ ΣΙΝΑΙΤΟΥ, Κλῆμαξ**, PG 88, 631-1164.

**ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ**, *Εἰς τὴν Γένεσιν, Ὁμιλ. ΚΘ'*, .6. *ΕΠΕ* 3, 230. Ὁμιλία εἰς τὸν Θ' Ψαλμόν, .1. *ΕΠΕ* 5, 440. Ὁμιλία εἰς τὸν ΜΑ' Ψαλμόν, .1. *ΕΠΕ* 5, 576. Ὁμιλία μετὰ τὸν σεισμόν. PG 50, 713. *Εἰς τὴν Γένεσιν, Ὁμιλ. ΚΘ'*, .6. PG 53, 264. Ὁμιλία εἰς τὸν Θ' Ψαλμόν, PG 55, 121. Ὁμιλία εἰς τὸν ΜΑ' Ψαλμόν, .1. PG 55, 156-158. *Εἰς τὸν ΡΜΘ' ψαλμόν*, PG 55, 494B. Ὁμιλία ὁρθεῖσα εἰς τὴν μεγάλην ἑβδομάδα, ἐν ᾧ διδασκαλία, τίνος χάριν καλεῖται μεγάλη ἑβδομάς καὶ εἰς τό· «Αἶνει, ἡ ψυχὴ μου, τὸν Κύριον» καὶ εἰς τὸν ἐν ταῖς Πράξεσι δεσμοφύλακα. PG 55, 521-522γ. Ὁμιλία εἰς τὸν ΡΕ' Ψαλμόν, PG 55, 662. Ὁμιλία ΛΣΤ' εἰς τὴν Α' πρὸς Κορινθίους ἐπιστολήν, PG 61, 315. Ὁμιλία ΙΔ', Εἰ δέ τις τῶν ἰδίων, καὶ μάλιστα τῶν οἰκείων οὐ προνοεῖ, τὴν πίστιν ἡρνηται, καὶ ἐστιν ἀπίστου χείρων, PG 62, 576δ. Ὁμιλία λεχθεῖσα ἐν τῷ ναῷ τῆς ἀγίας Εἰρήνης, PG 63, 486β-487.

**ΚΛΗΜΕΝΤΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΩΣ**, Παδαγωγός, Λόγος 2, κεφ. 4, *Πῶς χρὴ περὶ τὰς ἐστιάσεις ἀνίεσθαι*, PG 8, 440BC, 444AB-444C. *Στρωματέων Λόγος Α'*, κεφ. Θ', PG 8, 740C.

**ΜΕΓΑ ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΝ**: *Τὸ Μέγα Γεροντικόν, θεματικὴ Συλλογή*, (Εἰσαγωγὴ-Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια), ἐκδ. Ἰ. Ἡσυχαστηρίου «Τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου», Πανόραμα Θεσσαλονίκης 1994.

Μουσικὸς Κώδικας Σταυροφοινίου 30, *Καλοφωνικὸν Εἰρμολόγιον τοῦ ἔτους 1823*, φφ. 27<sup>ῃ</sup> καὶ 135<sup>ῃ</sup>.

**ΝΕΙΛΟΥ, Διάταξις**: Ἀγίου Νείλου, *Τυπικὴ Διάταξις*, ἐκδ. Ἱερᾶς Βασιλικῆς καὶ Σταυροπηγιακῆς Μονῆς Μαχαιρᾶ, Λευκωσία 2001.

**ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Παῦλος**: Νικοδήμου τοῦ Ἀγιορείτου, *Ἐρμηνεία εἰς τὰς ΙΔ' ἐπιστολὰς τοῦ ἀποστόλου Παύλου*, ἐκδ. Ὁρθόδοξος Κυψέλη, Θεσσαλονίκη 1990 (τόμοι 3).

**ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Καθολικαῖ**: Νικοδήμου τοῦ Ἀγιορείτου, *Ἐρμηνεία εἰς τὰς ἑπτὰ Καθολικὰς ἐπιστολὰς τῶν Ἀγίων καὶ πανευφήμων ἀποστόλων Ἰακώβου, Πέτρου, Ἰωάννου καὶ Ἰούδα*, ἐκδ. Ὁρθόδοξος Κυψέλη, Θεσσαλονίκη 1986.

**ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Πηδάλιον**: Νικοδήμου τοῦ Ἀγιορείτου καὶ Ἀγαπίου Ἱερομονάχου, *Πηδάλιον τῆς νοητῆς Νηὸς τῆς μᾶς, ἀγίας, καθολικῆς καὶ ἀποστολικῆς τῶν Ὁρθοδόξων ἐκκλησίας*, ἐκδ. Παπαδημητρίου, Ἀθῆναι<sup>12</sup> 1998.

**ΠΑΥΛΟΥ, Εὐεργετινός**: Παύλου μοναχοῦ, *Εὐεργετινός, ἦτοι συναγωγὴ τῶν θεοφθόγγων ὁμιάτων καὶ διδασκαλιῶν τῶν θεοφόρων καὶ ἀγίων πατέρων*, ἐκδ. Ματθαίου Λαγγῆ, Ἀθῆναι<sup>6</sup> 1981 (τόμοι 4).

**ΠΛΑΤΩΝΟΣ, Ἀλκιβιάδης**: Πλάτωνος, Ἀλκιβιάδης, ἢ περὶ ἀνθρώπου φύσεως· μαιευτικός, ἀρχαῖον κείμενον, εἰσαγωγὴ – μετάφρασις – σημειώσεις Νίκ. Σ. Μπαξεβανάκι, ἐκδ. Πάπυρος, Ἀθῆναι 1939.

ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Πολιτεία*: Πλάτωνος, *Πολιτεία*, εἰσαγωγὴ-μετάφρασις: Ἰ. Ν. Γρυπάρη, ἔκδ. Ἰ. Ν. Ζαχαροπούλου χ.χ.  
ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ, *Ἐκκλησιαστικὴ ἴστορία*, βιβλ. VI, κεφ. Η', PG 67, 688CD-692A.  
ΦΙΛΟΚΑΛΙΑ: *Φιλοκαλία τῶν ἱερῶν νηπτικῶν*, συνεργανισθεῖσα παρὰ τῶν ἀγίων καὶ θεοφόρων πατέρων, ἔκδ. «Ἀστήρ», Ἀθῆναι <sup>4</sup>1975 (τόμοι 4).  
ΦΩΤΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, *Μυριόβιβλον ἢ Βιβλιοθήκη, NB'*, PG 103, 92A.  
ΩΡΙΓΕΝΗ, *Ἐκ τῶν Θρησκευμάτων εἰς ψαλμούς*, Ψαλμὸς PN' PG 12, 1684CD.

## Β'. ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

### 1. Ἐλληνόγλωσσα

ΑΒΒΑΚΟΥΜ, *Κουκουζέλης*: Ἀββακούμ μοναχοῦ ἀγιορείτου, *Οσιος Ιωάννης Κουκουζέλης, ἡ ἐποχὴ του και ἡ ἐποχὴ μας*, 2000.  
ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελουργία*: Ἀγγελινάρα Κ. Γεωργίου, «*Ἡ παιδαγωγικὴ ἀποστολὴ τῆς βυζαντινῆς μελουργίας*», *Ορθόδοξος Τύπος*, (25/12/1987) 4.  
ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐκκλησία*: Ἀλεβιζοπούλου Ἀντωνίου (Πρωτοπ.), «*Ἡ Ἐκκλησία ὡς σῶμα Χριστοῦ*». (*Εἰσηγήσεις Α' Θεολογικοῦ Σεμιναρίου εἰσηγητῶν ἱερατικῶν συνεδρίων τῆς Μ.Σ.Ε. ἐπὶ τῆς διοργανώσεως τοῦ ποιμαντικοῦ ἔργου τῆς Ἐκκλησίας εἰς διορθόδοξον κέντρον Ἀθηνῶν, 26-27 Ἀπριλίου 1972*), *Ἀποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθῆναι 1972, σσ. 75-101.  
ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Οκταηχία*: Ἀλυγιζάκη Α., *Ἡ ὀκταηχία στὴν ἑλληνικὴ λειτουργικὴ ὑμνογραφία*, ἔκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 1985.  
ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Θέματα*: Ἀλυγιζάκη Α., *Θέματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἔκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 2003.  
ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Μελωδήματα*: Ἀλυγιζάκη Ἀ., *Μελωδήματα ἀσκήσεων λειτουργικῆς*, ἔκδ. Γ. Δεδούνη, Θεσσαλονίκη 1992.  
ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*: Ἀλυγιζάκη Ἀ., «*Ο χαρακτῆρας τῆς ὁρθοδόξου ψαλτικῆς*», *ΕΕΘΣΘ 29* (1980) 375-474.  
ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗ, *Μορφολογία*: Ἀμαραντίδη Ἀμαράντου, *Μορφολογία τῆς Μουσικῆς*, Μουσικός ἔκδ. Οίκος Κ. Παπαγρηγορίου - Χ. Νάκας, 1990.  
ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Κρατήματα*: Ἀναστασίου Γ. Γρηγορίου, *Τὰ κρατήματα στὴν ψαλτικὴ τέχνη*, ἔκδ. Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθῆναι 2005.  
ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰδομολόγιον*: Ἀντωνίου Στ. Σπυρίδωνος (Πρωτοπ.), *Τὸ εἰδομολόγιον καὶ ἡ παράδοση τοῦ μέλους του*, (διδακτορικὴ διατριβή), ἔκδ. Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 8, Ἀθῆναι 2004.  
ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Μορφολογία*: Ἀντωνίου Στ. Σπυρίδωνος (Πρωτοπ.), *Μορφολογία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη 2004.  
ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΥ, *Ἐξομολογήσεις*: Ἀγίου Αντόνιου, *Ἐξομολογήσεις*, τ. Β', βιβλία VIII-XIII, (μτφρ. Φραγκίσκη Ἀμπατζοπούλου), ἔκδ. Πατάκη, <sup>4</sup>2003.

**ΒΑΜΒΟΥΔΑΚΗ, Κρατήματα:** Βαμβουδάκη Ἐμμανουήλ, «Τὰ ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μουσικῇ Κρατήματα», *ΕΕΒΣ* 10 (1933), σο. 353-361.

**ΒΑΝΤΣΟΥ, Γάμος:** Βάντσου Χρήστου, Ἐπιστήμη τοῦ γάμου, τεῦχος Α', Θεσσαλονίκη 2004.

**ΒΑΝΤΣΟΥ, Ἐκτρωση:** Βάντσου Χρ. Μιλτιάδη, Ἡθική θεώρηση τῆς ἐκτρωσης, Θεσσαλονίκη, 2007.

**ΒΑΝΤΣΟΥ, Περιβάλλον:** Βάντσου Χρήστου, Ἡ μέριμνα τῆς Ἐκκλησίας γιὰ τὴν προστασία τοῦ περιβάλλοντος, Θεσσαλονίκη, χ.χ.

**ΒΑΝΤΣΟΥ, Ψυχολογία:** Βάντσου Χρήστου, Θέματα Ποιμαντικῆς Ψυχολογίας, τεῦχος Α', Θεσσαλονίκη 1990.

**ΒΑΝΤΣΟΥ, Ψυχολογία B':** Βάντσου Χρήστου, Θέματα Ποιμαντικῆς Ψυχολογίας, τεῦχος Β', Θεσσαλονίκη χ.χ.

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Ἀγιογραφία:** Βασιλειάδη Χριστοδούλου, Ἡ τεχνικὴ τῆς ἀγιογραφίας, ἐκδ. Ἀγία Ταΐσια, Λευκωσία 1989.

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη:** Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη μετὰ συντόμου ἐρμηνείας, ἐκδ. Ἀδελφότης Θεολόγων «δ Σωτήρ», Ἀθῆναι 1997-2003 (τόμοι 1-20).

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Διαστήματα:** Βασιλειάδη Χριστοδούλου, «Τὰ διαστήματα τοῦ διατονικοῦ γένους στὴν ψαλτικὴ τέχνη: Δύο κυπριακὰ θεωρητικά», *Κυπριακαὶ Σπουδαὶ, Δελτίον τῆς Ἐταιρείας Κυπριακῶν Σπουδῶν, τ. ΕΣΤ'*, 2002, Λευκωσία - Κύπρου 2004.

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Θεωρία:** Βασιλειάδη Χριστοδούλου, Θεωρία τῆς μουσικῆς, ἐκδ. Ἀγία Ταΐσια, Λευκωσία - Κύπρος, χ.χ.

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Λεξικό:** Βασιλειάδη Χριστοδούλου, *Συνοπτικὸ Λεξικὸ Συνθετῶν & Βασικὲς Φόρμες Μουσικῆς*, Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ Μπαρόκ ώς τὶς μέρες μας, ἐκδ. Ἀγία Ταΐσια, Λευκωσία 2005.

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Μουσική:** Βασιλειάδη Π. Νικολάου, *Μουσική, νότες ζωῆς η ἀντίλαλοι θανάτου*, ἐκδ. Ἀδελφότης Θεολόγων «Ο ΣΩΤΗΡ», Ἀθῆναι 1998.

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Πιάνο:** Βασιλειάδη Χριστοδούλου, *Ἐκ δεξιῶν καὶ ἐξ ἀριστερῶν, Τὸ Πιάνο*, ἐκδ. Ἀγία Ταΐσια, Λευκωσία 1999.

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Τυπική:** Βασιλειάδη Χριστοδούλου, *Τυπικὴ διάταξη τῆς καθῆμέραν ἀκολουθίας*, ἐκδ. Ἀγία Ταΐσια, Λευκωσία 1999.

**ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Κώδικας:** Βασιλειάδη Χριστοδούλου, «Μουσικὸς κώδικας Σταυροβούνιον 30· Ἡ ψαλτικὴ παράδοση στὸν Κύπρο κατὰ τὸν ιθ' αἰ. καὶ ἡ σχέση τῆς μὲ τὴν Γ' Πατριαρχικὴ Σχολὴ τῆς Πόλης», *Τὰ Γένη καὶ Εἶδη τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. Πρακτικὰ B' Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ* (Ἀθῆνα 15-19 Οκτωβρίου 2003), Ἀθῆνα 2006, σο. 459-463.

**ΒΕΡΓΙΩΤΗ, Λατρεία:** Βεργιώτη Θ. Γεωργίου, *Ἐγχειρίδιο ἴστορίας τῆς χριστιανικῆς λατρείας*, Θεσσαλονίκη 1991.

**ΒΙΟΛΑΚΗ, Μελέτη:** Βιολάκη Γεωργίου Ι., *Μελέτη συγκριτικὴ τῆς νῦν ἐν χρήσει μουσικῆς γραφῆς πρὸς τὴν τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου καὶ πρὸς τὴν ἀρχαιοτέραν γραφήν*, ἐκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1991.

**ΒΟΥΛΓΑΡΕΩΣ, Λόγος:** Βουλγάρεως Εὐγενίου, *Λόγος περὶ μουσικῆς*, ἐκδ. Κουλτούρα, Ἀθῆνα 2002.

**ΒΟΥΡΛΗ, Δημοτική:** Βουρλῆ Ἀθανασίου, *Δημοτικὴ καὶ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ὅμοιότητες καὶ διαφορές*, (Μουσικολογικό - θεολογική μελέτη), *Ἀναδημοσίευσις ἀπὸ τὸ περιοδικό «Ο ΨΑΛΤΗΣ»* (δργανο τοῦ

Συλλόγου Ιεροψαλτῶν Μεγάρων, Σαλαμῖνος καὶ Ἀττικῆς «Ο ΑΓΙΟΣ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΣ», τεύχη 1-3, 1997-1998, Ἀθῆναι 1997.

**ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοθικαὶ:** Βουρλῆ Ἀθανασίου, Δογματικοθικαὶ ὅψεις τῆς ὁρθοδόξου ψαλμωδίας, Ἐναίσιμος ἐπὶ διδακτορίᾳ διατριβὴ ὑποβληθεῖσα εἰς τὸ Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, Θεολογικὴ Σχολὴ, ἐκδ. κληροδοτήματος Βασιλικῆς Δ. Μωραΐτου, Ἀθῆναι 1994.

**ΒΟΥΡΛΗ, Κασσιανή:** Βουρλῆ Ἀθανασίου, Ἡ θεολογία τῶν ὕμνων τῆς μελωδοῦ Κασσιανῆς, (Δογματικὴ καὶ ἡθικὴ μελέτη), Ἀθῆναι 1999.

**ΒΟΥΡΛΗ, Τριψίδιον:** Βουρλῆ Ἀθανασίου, Ἡθικοδογματικὰ μηνύματα τῆς προκαθαρισμοῦ περιόδου τοῦ Τριψίδιου, Ἀθῆναι 1997.

**ΒΟΥΡΛΗ, Ὑμνολογία:** Βουρλῆ Ἀθανασίου, Ἐκκλησιαστικὴ Ὁρθόδοξος Ὑμνολογία καὶ Μουσικὴ, Ἀθῆναι 1990.

**ΒΟΥΡΛΗ, Χριστολογία:** Βουρλῆ Ἀθανασίου, Ἡ χριστολογία τῆς ἀκολουθίας τοῦ ἀκαθίστου ὕμνου, (δογματικὴ ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση), Ἀθῆναι 1998.

**ΒΟΥΡΛΗ, Ψαλμωδία:** Βουρλῆ Ἀθανασίου, Θέματα ἰερᾶς ψαλμωδίας, τεῦχος Α', Ἀθῆναι 2000.

**ΓΑΛΙΤΗ, Τίτος:** Γαλίτη, Γεωργίου Ἀντ., Ἡ πρὸς Τίτον ἐπιστολὴ τοῦ ἀποστόλου Παύλου, εἰσαγωγὴ-ὑπομνήματα, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη<sup>2</sup> 1985.

**ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ, Παραγγέλματα:** Γενναδίου (Μητρ. Πάφου), Παραγγέλματα, Ἀθῆναι 1967.

**ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, Μουσική:** Γεωργιάδη Τριανταφύλλου, Ἡ καθ' ἥμας ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κατὰ ἀναφοράν πρὸς τὴν εὐρωπαϊκὴν τετράφωνον (Ανάτυπον ἐκ τοῦ Περιοδικοῦ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ, ἔτος Δ' [1929] ἀριθ. τευχῶν 41, 42, 43), Ἀθῆναι 1973.

**ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Ἀποκάλυψη:** Γιαννακοπούλου Ἰωὴλ (Αρχιμ.), Ἐρμηνεία τῆς Ἀποκάλυψεως, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη<sup>2</sup> 1999.

**ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Διαθήκη:** Γιαννακοπούλου Ἰωὴλ (Αρχιμ.), Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη κατὰ τοὺς Ο', κείμενον-ἐρμηνευτικὴ παράφρασις-σχόλια, ἐκδ. Ὁρθοδόξου Χριστιανικῆς Ἀδελφότητος «ΛΥΔΙΑ», Θεσσαλονίκη<sup>4</sup> 1986εξ. (τόμοι 9).

**ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Ζωή:** Γιαννακοπούλου Ἰωὴλ (Αρχιμ.), Ἡ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ, ἐκδ. Βασ. Ρηγοπούλου, <sup>2</sup>1978 (τόμοι 6).

**ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Πράξεις:** Γιαννακοπούλου Ἰωὴλ (Αρχιμ.), Πράξεις Ἀποστόλων, ἐκδ. Βασ. Ρηγοπούλου, <sup>2</sup>1978.

**ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΤΟΥ, Ἐσχάτου:** Γιαννουλάτου Ἀναστασίου (Αρχιεπ.), Ἔως ἐσχάτου τῆς γῆς, ἴστορικὰ ἱεραποστολικὰ μελετήματα, ἐκδ.

Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἐλλάδος, Ἀθῆναι 2009.

**ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΤΟΥ, Ἱεραποστολή:** Γιαννουλάτου Ἀναστασίου (Αρχιεπ.), Ἱεραποστολή στὰ ἔχνη τοῦ Χριστοῦ, θεολογικές μελέτες καὶ διμιλίες, ἐκδ.

Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἐλλάδος, Ἀθῆναι 2007.

**ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΤΟΥ, Μοναχοί:** Γιαννουλάτου Ἀναστασίου (Αρχιεπ.), Μοναχοί

καὶ Ἱεραποστολὴ κατὰ τοὺς 4<sup>ο</sup> καὶ 9<sup>ο</sup> αἰῶνες, ἐκδ. Ἀκρίτας, Ἀθῆναι 2008.

**ΓΙΟΥΓΚ, Ἀναλυτική:** Γιούγκ Κ. Γ., Ἀναλυτικὴ ψυχολογία (μτφρ. Πην.

Ιερομνήμονος), ἐκδ. Γκοβόστη, 1942.

**ΓΙΟΥΓΚ, Άγωγή:** Γιούγκ Κ. Γ., *Άναλυτική ψυχολογία και άγωγή του παιδιού* (μτφρ. Μαρία Άγγελίδου), έκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1991.

**ΓΙΟΥΓΚ, Άνθρωπος:** Γιούγκ Κ. Γ., *Άνθρωπος και ψυχή* (μτφρ. Γιώργου Βαμαλῆ), έκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1974.

**ΓΙΟΥΓΚ, Ψυχοθεραπεία:** Γιούγκ Κ. Γ., *Βασικές άρχες της ψυχοθεραπείας* (μτφρ. Λευτέρης Άναγνώστου), έκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1990.

**ΓΙΟΥΓΚ, Όνειρα:** Γιούγκ Κ. Γ., *Είσαγωγή στην έρμηνεια των όνειρων* (μτφρ. Κ. Δόλκας), έκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα 1997.

**ΓΙΟΥΓΚ, Είσαγωγή:** Γιούγκ Κ. Γ., *Είσαγωγή στην Ψυχολογία* (μτφρ. Έλένη Παπαδοπούλου), έκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα 1994.

**ΓΙΟΥΓΚ, Άνεξερεύνητος:** Γιούγκ Κ. Γ., *Ο άνεξερεύνητος έαυτός* (μτφρ. Θεόδωρος Σιαφαρικᾶς), έκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα 1988.

**ΓΙΟΥΓΚ, Γάμος:** Γιούγκ Κ. Γ., *Ο γάμος ως ψυχολογική σχέση* (μτφρ. Μαρία Άγγελίδου, Κατερίνα Λιάπτη, Γιώργος Βαμβαλῆς), έκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1992.

**ΓΚΙΚΑ, Λειτουργία:** Γκίκα Άθανασίου (Πρωτοπ.), *Η τέλεση της Θείας Λειτουργίας, ποιμαντική θεώρηση*, Θεσσαλονίκη 1998.

**ΓΚΙΚΑ, Ποιμαντική:** Γκίκα Άθανασίου (Πρωτοπ.), *Μαθήματα ποιμαντικῆς*, έκδ. Γ. Δεδούση, Θεσσαλονίκη 2001.

**ΓΟΥΣΙΔΗ, Ποιμαντική:** Γουσίδη Άλεξάνδρου, *Ποιμαντική στή σύγχρονη κοινωνία, Έγχειριδίο ποιμαντικῆς κοινωνιολογίας*, έκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 1991.

**ΔΑΔΗ, Ρόκ:** Δαδή Ήλ. Έλενη, *Μουσική ρόκ*, έκδ. Χριστιανικές Όμάδες Θεσσαλονίκης «Οί Σκύμνοι», Θεσσαλονίκη 1993.

**ΔΑΣΚΟΥΛΗ, Ψυχολογία:** Δασκούλη Γιώργου, *Ψυχολογία και μουσική άναλυση της τεχνικῆς του πιάνου*, έκδ. Κ. Παπαγρηγορίου-Χ. Νάκας, Αθήνα 1974.

**ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΟΥ, Ιστορία:** Δημητριάδου Μαρία, *Παραδόσεις ίστορίας μουσικῆς*, έκδ. NTO-ΡΕ-ΜΙ, Θεσσαλονίκη 1998.

**ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ, Όργανώσεις:** Διαμαντοπούλου Λεωνίδα Κ. (Αρχιμ.), *Έκκλησία και θρησκευτικοί όργανώσεις*, έκδ. άδελφότης Θεολόγων «Ο ΣΩΤΗΡ», Αθήνα 1988.

**DUFOURCQ, Ιστορία:** Dufourcq, Norbert, *Έπιτομη ίστορία της μουσικῆς στήν Εύρωπη*, (μτφρ. Σπύρου Σκιαδαρέση), Αθήνα 1942.

**ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ, Μαθήματα:** Εύθυμιαδή Αβραάμ, *Μαθήματα βινζαντινῆς έκκλησιαστικῆς μουσικῆς ήτοι θεωρία και πλήρης μέθοδος μελωδικῶν ἀσκήσεων*, Θεσσαλονίκη 1972.

**ΕΥΘΥΜΙΟΥ, Ποιμαντική:** Στυλίου Εύθυμιου (επισκόπου Αχελώου), *Θέματα ποιμαντικῆς δεοντολογίας*, Αθήνα 1993.

**ΖΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσική:** Ζανόπουλου Νίκου, *Η μουσική στό άρχαιο έλληνικό δράμα*, έκδ. Κυπριακό κέντρο Δ.Ι.Θ., Λευκωσία - Κύπρος 2007.

**ΖΕΡΒΟΥ, Εύχολόγιον:** Ζερβού Σπυρίδωνος (Αρχιμ.), *Εύχολόγιον τό Μέγα τῆς κατά άνατολάς δρθοδόξου καθολικῆς Έκκλησίας*, έκδ. «Αστήρ» Άλ. & Έ. Παπαδημητρίου, Αθήναι 1986.

**ΖΗΣΗ, Κείμενα:** Ζήση Θεοδώρου (Πρωτοπ.), *Πρέπει νὰ μεταφραστοῦν τὰ λειτουργικά κείμενα; Νεοβαρλααμισμὸς ἡ «λειτουργικὴ ἀναγέννηση»*, έκδ. Βρυέννιος, Θεσσαλονίκη 2003.

**ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, Άκαθιστος:** Θεοδωροπούλου Ι. Έπιφανίου (Αρχιμ.), *Ο Άκαθιστος Υμνος μετά έρμηνείας*, έκδ. Ιεροῦ Νοσυχαστηρίου Κεχαριτωμένης Θεοτόκου, Τροιζήνα <sup>13</sup>1968.

**ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, Έβδομάς:** Θεοδωροπούλου Ι. Έπιφανίου (Αρχιμ.), *Η Μεγάλη Έβδομάς μετά έρμηνείας*, έκδ. Αποστολικής Διακονίας, Αθήνα <sup>9</sup>2002.

**ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, Πεντηκοστάριον:** Θεοδωροπούλου Ι. Έπιφανίου (Αρχιμ.), *Τὸ ἐκκλησιαστικὸν ἔτος 2, περίοδος Πεντηκοσταρίου*, έκδ. Ορθοδόξου Τύπου, Αθήναι <sup>3</sup>1972.

**ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, Τριάδιον:** Θεοδωροπούλου Ι. Έπιφανίου (Αρχιμ.), *Τὸ ἐκκλησιαστικὸν ἔτος 1, περίοδος Τριαδίου*, έκδ. Ορθοδόξου Τύπου, Αθήναι <sup>4</sup>1989.

**ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ:** Ιερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, *Ιδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Θεωρία και Πρᾶξι τῆς Φαλτικῆς Τέχνης, Πρακτικά Α΄ πανελληνίου συνεδρίου ψαλτικῆς τέχνης* (Αθήνα, 3-5 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα 2001.

**ΙΣΑΑΚ, Παΐσιος:** Ισαάκ Ιερομονάχου, *Βίος Γέροντος Παΐσιου ἀγιορείτου, Αγίου Όρος* 2004.

**ΙΩΑΝΝΙΔΗ, Ρυθμός:** Ιωαννίδη Κλείτου, *Ρυθμὸς καὶ ὄρμονία: ἡ οὐσία τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ στὴν Πλατωνικὴ παιδεία, Λευκωσία – Κύπρος* 1978.

**ΙΩΑΝΝΙΔΗ, Υμνοι:** Ιωαννίδη Κώστα Δ., *Θύραθεν ἐκκλησιαστικοὶ ὅμνοι, Ἐπετηρὶς IV 1970-1971*, έκδ. Κέντρον Επιστημονικῶν Ερευνῶν, Λευκωσία 1971.

**ΙΩΑΝΝΟΥ, Ἔπος:** Ιωάννου (Ψιλλίτα) Παναγιώτα Μ., *Τὸ ἔπος τῆς ΕΟΚΑ 1955-59, Ἡ ποιητικὴ ἐκφραστὴ τοῦ ἀγώνα, (μουσικὴ ἐπιμέλεια: Μάρω Σκορδή)*, έκδ. Παναγιώτα Μ. Ιωάννου (Ψιλλίτα) και Γρηγόριος Γρηγοριάδης, Λευκωσία <sup>2</sup>1987-88.

**ΚΑΒΑΡΝΟΣ, Τέχνη:** Καβαρνός Κωνσταντίνος Π., *Ἡ ιερὰ βυζαντινὴ τέχνη, ἐκδ «ΑΣΤΗΡ» Ἀλ. & Ε. Παπαδημητρίου*, Αθήναι <sup>4</sup>1995.

**ΚΑΛΛΙΑΚΜΑΝΗ, Ποιμαντική:** Καλλιακμάνη Βασιλείου Ι. (Πρωτοπρ.), *Μεθοδολογικὰ πρότερα τῆς ποιμαντικῆς, Λεντίω ζωννύμενοι*, έκδ. Μυγδονία, Θεσσαλονίκη 2000.

**ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ, Μουσική:** Καλομοίρη Μανώλη, *Τὰ θεωρητικὰ τῆς Μουσικῆς, Μουσικὴ Μορφολογία, Μουσικὸς ἐκδ. οἶκος Μιχαήλ Γαϊτάνου*, Αθήνα 1957.

**ΚΑΡΑ, Μέθοδος:** Καρᾶ Σίμωνος Ι., *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, Θεωρητικόν, τόμ. Α'*, Αθήναι 1982.

**ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΥ, Έπιστολές:** Καραβιδόπουλου Ι., *Ἀποστόλου Παύλου ἐπιστολές πρὸς Ἐφεσίους, Φιλιππηίους, Κολοσσαῖς, Φιλήμονα, Θεσσαλονίκη 1981.*

**ΚΑΨΑΝΗ, Ἐκκλησία:** Καψάνη Γεωργίου (Ιερομ.), *«Ἡ Ἐκκλησία ὡς σῶμα Χριστοῦ». (Εἰσηγήσεις Α΄ Θεολογικοῦ Σεμιναρίου εἰσηγητῶν ἱερατικῶν συνεδρίων τῆς Μ.Σ.Ε. ἐπὶ τῆς διοργανώσεως τοῦ ποιμαντικοῦ ἔργου τῆς Ἐκκλησίας εἰς διορθόδοξον κέντρον Αθηνῶν, 26-27 Απριλίου 1972), Αποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Αθήνα 1972, σσ. 57-74.*

**ΚΑΨΑΝΗ, Διακονία:** Καψάνη Γεωργίου (Αρχιμ.), Καθηγουμένου της Ι. Μονῆς Όσιου Γρηγορίου Αγίου Ορούς, *Η Ποιμαντική διακονία κατά τοὺς ἑροὺς κανόνας*, ἐκδ. Ἀθως, Ἀθῆνα 2003.

**ΚΕΣΕΛΟΠΟΥΛΟΥ, Προτάσεις:** Κεσελοπούλου Ἀ., *Προτάσεις ποιμαντικῆς θεολογίας*, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 2003.

**ΚΗΛΤΖΑΝΙΔΗ, Διδασκαλία:** Κηλτζανίδου Π., *Μεθοδική διδασκαλία, θεωρητική τε καὶ πρακτική, πρὸς ἐκμάθησιν καὶ διάδοσιν τοῦ γνησίου ἔξιτερικοῦ μέλους τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς κατ' ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν Ἀραβοπερσικήν, Ἀκριβῆς ἀνατύπωσις ἀπὸ τὴν ἔκδοσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ ἔτους 1881*, ἐκδ. Βασ. Ρηγοπούλου, χ.χ.

**ΚΟΠΛΑΝΤ, Μουσική:** Κόπλαντ Ἀαρων, *Μουσικὴ καὶ φαντασία* (μτφρ: Μιχάλη Γρηγορίου), ἐκδ. Νεφέλη, Ἀθῆνα 1980.

**ΚΟΡΝΑΡΑΚΗ, Ἐγχειρίδιον:** Κορναράκη Κ. Ἰωάννη, *Ἐγχειρίδιον Ποιμαντικῆς Ψυχολογίας, Τεῦχος Α'*, *Η ψυχική σύγκρουση (Περιλήψεις πανεπιστημιακῶν παραδόσεων)*, ἐκδ. Οἶκος ἀ/φῶν Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1984.

**ΚΟΣΜΑ, Λεξικό:** Κοσμᾶ Δημήτρη, *Λεξικὸν Μουσικῶν Ὁρων*, Θεσσαλονίκη, 1993.

**ΚΟΥΚΟΥΡΑ, Γλῶσσα:** Κούκουρα Ἀ. Δήμητρας, *Ἐκκλησία καὶ γλῶσσα, ἐπικοινωνιακὴ προσέγγιση*, ἐκδ. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 2009.

**Κυπριακαὶ Σπουδαὶ, Δελτίον τῆς Ἐταιρείας Κυπριακῶν Σπουδῶν, τόμος ΜΕ', 1981, Λευκωσία - Κύπρου 1981.**

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, Θεωρία:** Κωνσταντίνου Γεωργίου Ν., *Θεωρία καὶ πράξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθῆνα 1997.

**ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ, Ἀναστασιματάριον:** Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, *Ἀναστασιματάριον ἀργὸν καὶ σύντομον, διασκευασθὲν ὑπὸ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου*, ἐκδ. Ἀδελφότης Θεολόγων Ἡ «Ζωή», Ἀθῆναι <sup>12</sup>1995.

**ΛΕΞΙΚΟ, Ντορεμί:** *Λεξικὸν Μουσικῶν Ὁρων*, ἐκδ. NTOPEMI, Θεσσαλονίκη 1993.

**MANTZANA, Παράδοση:** Μαντζάνας Παναγιώτης Κ., *Η ἑθνική μας μουσικὴ παράδοση, (ἱστορικο-μουσικολογικὴ μελέτη)*, ἐκδ. «Τῆνος», Ἀθῆνα 2005.

**ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ, Ασκήσεις:** Μαργαζιώτη Δ. Ἰωάννου, *Μελωδικές ἀσκήσεις βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐκδ. Χαρολ. Στασίνου, Ἀθῆναι 1960.

**ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ, Θεωρητικό:** Μαργαζιώτη Δ. Ἰωάννου, *Θεωρητικὸ βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐκδ. Φίλιππος Νάκας, Ἀθῆνα 1958.

**ΜΑΣΤΡΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, Δημιουργοί:** Μαστρογιαννοπούλου Ἡλία Δ., *Μεγάλοι Δημιουργοί*, ἐκδ. Ἀδελφότης θεολόγων «ΖΩΗ», Ἀθῆναι <sup>4</sup>1978.

**ΜΑΥΡΑΓΑΝΗ, Παιδεία:** Μαυραγάνη Διαμαντή Σ., *Βυζαντινὴ μουσικὴ παιδεία, (Θεωρητικὸ καὶ πρακτικὸ μέρος)*, Ἀθῆνα 2004.

**McCLELLAN, Θεραπευτικές:** McClellan Randall, *Οἱ θεραπευτικὲς δυνάμεις τῆς Μουσικῆς, Ἰστορία, Θεωρία καὶ Πρακτική* (μτφρ.: Πέπτα Εῦα), ἐκδ. Φαγγότο, Ἀθῆνα 1997.

**ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΥ, Ἐγκόλπιον:** Μεταλληνοῦ Γεωργίου Δ. (Πρωτοπ.), *Ἐγκόλπιον ἐπιστημονικῆς ἔρευνας*, ἐκδ. Ἀρμός, 1994.

ΜΗΤΣΑΚΗ, *Ύμνογραφία*: Μητσάκη Κ., *Βυζαντινή Ύμνογραφία*, τ. Α', Θεσσαλονίκη 1986.

ΜΙΧΑΗΛ, *Ιερεύς*: Μιχαήλ (Αρχιεπισκόπου Αμερικής του άπό Κορινθίας), *Ο ιερεύς, ήτοι ή ἐσωτερική ζωή καὶ τὸ διδακτικόν, ἀγιαστικὸν καὶ ποιμαντορικόν του ἔργον*, ἐκδ. Ἀστήρ, Ἀθῆναι <sup>3</sup>1971.

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ, *Μουσική*: Μιχαήλιδη Μιχαήλ, *Ἡ μουσικὴ στὴ ζωή μας*, Ἀθῆναι <sup>3</sup>1991.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ: *Μουσικὸς Πανδέκτης*, ήτοι πλήρης συλλογὴ τῶν ἐκλεκτοτέρων μουσικῶν μαθημάτων, τῶν ἐν ταῖς πρωιναῖς καὶ ἐσπεριναῖς ἀκολουθίαις τῆς Ἐκκλησίας φιλλομένων (πλὴν ὅσων περιέχει τὸ Ἀναστασιματάριον), μετὰ πολλῆς ἐπιμελείας καταρτισθεῖσα, πρός χρῆσιν τῶν τὴν ιερὰν ὑμνωδίαν ἐν τῷ ναῷ ἀσκούντων καὶ παντὸς φιλομούσου, τ. 7, ἐκδ. Ἀδελφότης Θεολόγων Ἡ «Ζωή», Ἀθῆναι <sup>7</sup>1994.

ΜΠΑΛΟΓΙΑΝΗ, *Ποιμαντική*: Μπαλογιάνη Σταύρου Ι., *Ὕφηγητὴ Ἰατροκῆς, Νευρολόγου, Ψυχιάτρου, Θεολόγου, Ποιμαντικὴ Ψυχολογία*, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 1980.

ΜΠΑΡΑΚΛΗ, *Ἄρμονία*: Μπάρακλη Χαραλάμπους, *Ο ἀνθρωπὸς σὲ ἄρμονία μὲ τὴ φύση, Γνώση καὶ τρόπος ζωῆς*, ἐκδ. Κέδρος Ἀθῆνα 2003.

ΜΠΡΑΤΣΙΩΤΟΥ, *Διαθήκη*: Μπρατσιώτου Π., *Εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Παλαιὰν Διαθήκην*, 1937.

ΜΠΡΑΤΣΙΩΤΟΥ, *Εἰσαγωγή*: Μπρατσιώτου Π., *Ἐπίτομος εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Παλαιὰν Διαθήκην*, 1955.

ΜΩΡΑΪΤΗ, *Εἰσαγωγή*: Μωραΐτη Δημητρίου, *Εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Ποιμαντικήν*, Ἀθῆναι 1963.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ, *Ποιμαντική*: Νεκταρίου Κεφαλᾶ (Μητροπ. Πενταπόλεως), *Μάθημα ποιμαντικῆς (ἀνατ.) βιβλιοπωλεῖον Νεκτάριος Παναγόπουλος*, Ἀθῆναι χ.χ.

ΝΕΡΑΝΤΖΗ, *Συμβολὴ*: Νεραντζῆ Δημητρίου Ἐμμ., *Συμβολὴ στὴν ἐρμηνεία τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ μέλους*, Ἡράκλειο Κρήτης 1997.

NEF, *Ιστορία*: Nef Karl, *Ιστορία τῆς μουσικῆς*, (μτφρ.-προσθήκες-ἐπιμέλεια Φοίβου Ἀνωγειανάκη), ἐκδ. N. Βότσης, Ἀθῆναι <sup>2</sup>1985.

ΝΕΟΦΥΤΟΥ, *Ἄγιορεῖτες*: Νεοφύτου (μοναχοῦ Γρηγοριάτου), «Οἱ παλιοὶ ἄγιορεῖτες ψάλτες καὶ ἡ μουσικὴ τῆς φιλαυτίας» στὸ Νεω[ν]Σκόπηση, ἔτος 5<sup>ο</sup>, τεῦχος 24<sup>ον</sup>, (2009) σσ. 174-175.

NICHOLAS, *Ἐξέλιξη*: Nicholas David, *Ἡ ἐξέλιξη τοῦ μεσαιωνικοῦ κόσμου, Κοινωνία, διακυβέρνηση καὶ σκέψη στὴν Εὐρώπη 312-1500*, (μτφρ. Μαριάννα Τζιαντζῆ), Μορφωτικὸ Ιδρυμα Εθνικῆς Τραπέζης, Ἀθῆναι <sup>2</sup>2000.

NILSSON, *Ιστορία*: Nilsson M. P., *Ιστορία τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς θρησκείας*, (μτφρ. Αἰκατερίνης Παπαθωμοπούλου), ἐκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Ἀθῆναι <sup>3</sup>1984.

OIKONOMOU, *Ἄπαρχές*: Οἰκονόμου Χοήστου Κ., *Oἱ ἀπαρχές τοῦ Χριστιανισμοῦ στὴν Κύπρο*, ἐκδ. Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς Κύπρου, Λευκωσία 1991.

OIKONOMOU, *Ἄποκάλυψη*: Οἰκονόμου Χοήστου, «Μορφολογικὲς ἐπιδράσεις τῆς ἀποκάλυψης τοῦ Ἰωάννη στὴν ἀπόκρυφη ἀποκάλυψη Ἰωάννη», *Ἡ ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη, προβλήματα φιλολογικά*,

Ιστορικά, έρμηνευτικά, θεολογικά (Εἰσηγήσεις ΣΤ' Συνάξεως Όρθοδόξων Βιβλικῶν Θεολόγων), Λευκωσία 1991, σσ. 91-109.

**ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ, Θεωρία:** Παναγιωτοπούλου Δ. Γ., Θεωρία και πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ἔκδ. Ἀδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Ἀθῆναι Ἀριόλιος <sup>6</sup>1997.

**ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Βίντεο-κλίπ:** Παπαδημητρακόπουλου, Κ. Γ., *Βίντεο-κλίπ, Ἡ μουσικὴ πού... βλέπεται;*, ἔκδ. Φωτοδότες, Ἀθῆνα <sup>3</sup>1996.

**ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Μηνύματα:** Παπαδημητρακόπουλου, Κ. Γ., *Ὑποσυνείδητα μηνύματα, Μιὰ φοβερὴ ἀπειλή*, ἔκδ. Φωτοδότες, Ἀθῆνα <sup>4</sup>2001.

**ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Σατανισμός:** Παπαδημητρακόπουλου, Κ. Γ., *Ο σατανισμὸς στὴ μουσικὴ ρόχη*, ἔκδ. Φωτοδότες, Ἀθῆνα <sup>11</sup>2002.

**ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Ἀσκήσεις:** Παπαδημητρίου Κωνστ. Δ., *Μελωδικαὶ ἀσκήσεις βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἐν Ἀθήναις <sup>11</sup>1973.

**ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις:** Παπαδοπούλου Γεωργίου Ι., Μεγάλου πρωτέδαικου τῆς Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καὶ διευθυντῆ τῆς μουσικῆς σχολῆς τοῦ ἐν Κων/πόλει Ἐκκλ. Μουσικοῦ Συλλόγου, *Ιστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ἀπό τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς (1-1900μ.Χ.), (ἀνατ.) ἔκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 2002.

**ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μορφολογία:** Παπαδοπούλου Γιάννη & Ἀνθούλας, *Μορφολογία τῆς Μουσικῆς Τέχνης*, Μουσικὸς ἔκδ. Οἶκος Φίλιππος Νάκας, Ἀθῆνα χ.χ.

**ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσική:** Παπαδοπούλου Γιάννη & Ἀνθούλας, *Πλησιάζοντας τὴ μουσική, μιὰ προσέγγιση στὴν τέχνη τῶν ἡχῶν ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὧς τὶς μέρες μας*, Μουσικὸς οἶκος Νάκας, Ἀθῆνα <sup>2</sup>1986.

**ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ, Ιστορία:** Παπάζογλου Ἐλευθ. - Τριανταφ., *Ιστορία τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς*, ἀπὸ τὸν Ὄρφεα μέχρι σήμερα, ἔκδ. Γ. Νάκας, Ἀθῆνα χ.χ.

**ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, Αἰσθητική:** Παπανούτσου Π. Εὐάγγελου, *Αἰσθητική, ὁ κόσμος τοῦ πνεύματος Β'*, ἔκδ. Νόηση, Ἀθῆνα <sup>4</sup>2003.

**ΠΑΠΑΣΑΒΒΑ, Διδασκαλία:** Παπασάββα Νίκου, *Μεθοδικὴ διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Λεμεσός - Κύπρος 2000.

**ΠΑΠΑΣΑΒΒΑ, Θεωρία:** Παπασάββα Νίκου, *Σύντομος Θεωρία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Λεμεσός, χ.χ.

**ΠΑΡΗ, Ἀεροπορικό:** Πάρη Νεκταρίου (Αρχιμ.), *Ιωάννου Μαξίμοβιτς: Ἀκολονθία εὐλογίας ἀεροπορικοῦ ταξειδίου*, ἔκδ. Ἐπέκταση, Κατερίνη 2003.

**ΠΑΡΗ, Ἀσμα:** Πάρη Νεκταρίου (Αρχιμ.), *Τὸ ἐκκλησιαστικὸ ἄσμα, Πατερικὲς θέσεις*, (διδακτορικὴ διατριβή), Θεσσαλονίκη 1999.

**ΠΑΡΗ, Διερευνήσεις:** Πάρη Νεκταρίου (Αρχιμ.), *Διερευνήσεις στὸ λειτουργικὸ ἄσμα, Μελέτες στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική*, ἔκδ. Ἐπέκταση, Κατερίνη 2003.

**ΠΑΡΗ, Μουσική:** Πάρη Νεκταρίου (Αρχιμ.), *Οἱ τρεῖς ἴεράρχες καὶ ἡ μουσική*, Θεσσαλονίκη 2002.

**ΠΑΡΗ, Παρακλητικοί:** Πάρη Νεκταρίου (Αρχιμ.), *Ἐφραίμ τοῦ Ἀθηναίου Κανόνες Παρακλητικοὶ εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Δέσποιναν καὶ τὴν ἐν Κύκκῳ*

θαυματουργὸν αὐτῆς εἰκόνα, μετὰ μουσικοῦ παραρτήματος, ἐκδ. Ἐπέτειον, Κατερίνη 2003.

**ΠΑΣΧΟΥ, Μέλος:** Πάσχου Π., Λόγος καὶ μέλος, Ἀθήνα 1999.

**ΠΛΕΜΜΕΝΟΥ, Μουσική:** Πλευμένος Γιάννης, Συζητώντας γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ μουσική, Ἐνα διαχρονικὸ ταξίδι (4ος αἱ. π.Χ. – 19ος αἱ. μ.Χ.), ἐκδ. Ἐν πλῶ, Ἀθῆνα χ.χ.

**ΠΡΙΓΓΟΥ, Ἐβδομάς:** Πρίγγου Κωνσταντίνου, Ἡ ἀγίας καὶ μεγάλη ἑβδομάς, Ἀθῆναι 1969.

**ΡΕΡΑΚΗ, Ἀλλοις:** Ρεράκη Ἡρακλῆ, Ὁ «ἄλλος» στὸ ἐλληνικὸ σχολεῖο, Ὁρθόδοξη χριστιανοπαιδαγωγικὴ θεωρηση, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 2006.

**ΡΕΡΑΚΗ, Διδακτική:** Ρεράκη Ἡρακλῆ, Σύγχρονη διδακτικὴ τῶν θρησκευτικῶν, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 2007.

**ΡΩΜΑΝΟΥ, Ἰστορία:** Ρωμανοῦ Καίτη, Ἰστορία τῆς ἔντεχνης Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, ἐκδ. Κουλτούρα, Ἀθῆνα 2000.

**ΣΑΚΑΛΑΚ, Προβλήματα:** Σακαλάκ Ἡλία, Σωματικὰ καὶ ψυχολογικὰ προβλήματα τῶν μουσικῶν, ἐκδ. Φίλιππος Νάκας, Ἀθῆνα 1999.

**ΣΑΛΤΣΜΑΝ, Μουσική:** Σάλτσμαν Ἐρικ, Εἰσαγωγὴ στὴ μουσικὴ τοῦ 20οῦ αἰώνα (μτφρ. Γιώργος Ζερβός), ἐκδ. Νεφέλη, Ἀθῆνα 1983.

**ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, Ψυχολογία:** Σαντοριναίου Κώστα - Νότη, Ψυχολογία τῆς μουσικῆς, Ἀθῆναι 1969.

**ΣΙΑΜΑΚΗ, Μαρτυρίες:** Σιαμάκη Κωνσταντίνου, Δρ. Θ., Ἐξαχριστιανικὲς μαρτυρίες γιὰ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς χριστιανούς, ἐκδ. «Ἀθωζ», Ἀθῆναι 2000.

**ΣΙΜΩΤΑ, Π. Διαθήκη:** Σιμώτα Ν. Παναγιώτου, Δρ. Θ., Ἀπὸ τὸν κόσμον τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 1973.

**ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηκαρᾶς:** Σκαλτσῆ Παναγιώτη Ι., Ἡ παράδοση τῆς κοινῆς καὶ τῆς κατ' ἴδιαν προσευχῆς, μὲ εἰδικὴ ἀναφορὰ στὸ Ὁρολόγιο τοῦ Θηκαρᾶ.

**ΣΚΡΕΤΑ, Εὐχαριστία:** Σκρέτα Νικοδήμου (Ἀρχιμ.), Ἡ θεία εὐχαριστία καὶ τὰ προνόμια τῆς Κυριακῆς κατὰ τὴ διδασκαλία τῶν Κολλυφάδων, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ, Θεσσαλονίκη 2004.

**ΣΚΙΑΔΑ, Λιγρισμός:** Σκιαδᾶ Δ. Ἀριστόξενου, Ἀρχαῖκὸς Λιγρισμός 1, Ἀθῆνα 1979.

**ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία:** Σμέμαν Ἀλεξάνδρου (Πρωτοπ.), «Ἡ Ἐκκλησία προσευχομένη», Εἰσαγωγὴ στὴ λειτουργικὴ θεολογία (μτφρ. πρωτ. Δημητρίου Τζέροπου), Ἀθῆναι 2003, σσ. 207-214.

**ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί:** Στάθη Γρ. Θ., Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βιζαντινῆς μελοποΐᾶς, ἐκδ. Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθῆναι 2003.

**ΣΤΑΘΗ, Ἐξήγησις:** Στάθη Γρ. Θ., Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βιζαντινῆς σημειογραφίας, ἐκδ. Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθῆναι 2003.

**ΣΤΑΘΗ, Λατρεία:** Στάθη Γρ. Θ., «Ἡ φαλτικὴ τέχνη στὴν ὁρθόδοξο λατρεία», Ἐφημέριος ΙΓ', (1983), σσ. 186-187.

**ΣΤΑΘΗ, Μορφολογία:** Στάθη Γρ. Θ., Μορφολογία καὶ ἐκφρασις τῆς βιζαντινῆς μουσικῆς, Ἀθῆναι 1980.

**ΣΤΑΘΗ, Τερπνότης:** Στάθη Γρ. Θ., «Ἡ τῶν ἥχων τερπνότης», Βυζαντινοὶ Μελουνγοί, ΜΜΑ (1994-95), σσ. 83-91.

**ΣΤΑΘΗ, Ψαλτική:** Στάθη Γρ. Θ., «Η σύντομη και ή άργη παράδοση της βιζαντινής ψαλτικής», *Ἄξιες καὶ πολιτισμός-Ἀφιέρωμα στὸν καθηγητὴν Εὐάγγελο Θεοδώρου*, Αθήνα 1991, σσ. 385-402.

**ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μελλόννυμφοι:** Έθνικὸν Κέντρον Κοινωνικῶν Ἐρευνῶν, *Ποιμαντικὴ προετοιμασία τῶν μελλονύμφων* (προετοιμασία ἀγάπης), Συμβολὴ εἰς τὴν Ποιμαντικὴν Θεολογίαν, Ψυχολογίαν καὶ Κοινωνιολογίαν, ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Μ. Σταυροπούλου, Αθῆναι 1971.

**ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ποιμαντική:** Σταυροπούλου Χριστοφόρου Γ. (Αρχιμ.), *Ποιμαντικὴ τῆς μετανοίας* (Ὀρθόδοξος Ἐξομολογητική), ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Αθῆναι 1983.

**ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ, Ἰστορία:** Στεφανίδου Βασιλείου Κ. (Αρχιμ.), *Ἐκκλησιαστικὴ Ἰστορία, ἀπὸ ἀρχῆς μέχρι σήμερον*, ἐκδ. Ἀστήρ, Ἀλ. & Ἐ. Παπαδημητρίου, Αθῆναι <sup>4</sup>1978.

**ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐρμηνεία:** Σωτηροπούλου Νικολάου Ἰ., *Ἐρμηνεία δυσκόλων χωρίων τῆς Γραφῆς*, τ. Β', Αθῆναι 1990.

**ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΜΑΝΤΙΚΗΣ:** Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, Θεολογικὴ Σχολή, Ἐδρα Ποιμαντικῆς Ψυχολογίας καὶ Ἐξομολογητικῆς, *Πρακτικά Α'* Συμποσίου Ποιμαντικῆς Ψυχολογίας καὶ Ἐξομολογητικῆς, (ἐπιμ.) Ἰω. Κορναράκης - Ἀλ. Σταυρόπουλος, ἐκδ. Οἶκος ἀφῶν Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1981.

**ΤΖΩΡΤΖΑΤΟΥ, Θεσμοί:** Τζωρτζάτου Δ. Βαρνάβα (Μητροπ. Κίτρους), *Οἱ βασικοὶ θεσμοὶ διοικήσεως τῶν ὀρθοδόξων πατριαρχείων, μετὰ Ἰστορικῶν ἀνασκοπήσεων*, ἐκδ. Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Ἰδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἴμου, Αθῆναι 1972.

**ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή:** Τρεμπέλα Ν. Παναγιώτη, *Ἡ γυνὴ ἐν τῇ ψαλμῳδίᾳ*, ἐκδ. Τοῦ θηροκευτικοῦ περιοδικοῦ «ΣΩΗ», Αθῆναι 1926.

**ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Λατρεία:** Τρεμπέλα Ν. Παναγιώτη, *Ἄρχαι καὶ χαρακτήρ τῆς χριστιανικῆς λατρείας*, Συμβολὴ εἰς τὴν Ἰστορίαν τῆς χριστιανικῆς λατρείας, ἐκδ. Ἀδελφότης Θεολόγων «Ο ΣΩΤΗΡ», Αθῆναι 1962.

**ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Λειτουργικόν:** Τρεμπέλα Ν. Παναγιώτη, *Λειτουργικόν*, ἐκδ. Ἀδελφότης Θεολόγων «Ο ΣΩΤΗΡ», Αθῆναι <sup>13</sup>1995.

**ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Ύμνογραφία:** Τρεμπέλα Ν. Παναγιώτη, *Ἐκλογὴ ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου ὑμνογραφίας*, Αθῆναι 1949.

**ΤΡΙΒΙΖΑ, Ἐκκλησία:** Τριβίζα Τιμοθέου (Αρχιμ.), *Ἡ Ἐκκλησία ὡς σῶμα Χριστοῦ*. (Ἐἰσηγήσεις Α' Θεολογικοῦ Σεμιναρίου εἰσηγητῶν ἱερατικῶν συνεδρίων τῆς Μ.Σ.Ε. ἐπὶ τῆς διοργανώσεως τοῦ ποιμαντικοῦ ἔργου τῆς Ἐκκλησίας εἰς διορθόδοξον κέντρον Ἀθηνῶν, 26-27 Ἀπριλίου 1972), Ἀποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Αθῆναι 1972, σσ. 28-56.

**ΤΣΙΟΥΝΗ, Στανίτσας:** Τσιούνη Ἀ. Χρήστου, *Θρασύβουλος Στανίτσας, Ἀρχων πρωτοψάλτης τῆς Μ.Χ.Ε.*, Ἀναμνήσεις καὶ ἀφηγήσεις, ἐκδ. Νεκτάριος Παναγόπουλος, Αθῆναι 2000.

**ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Ύμνογραφία:** Τωμαδάκη Ν., *Βιζαντινὴ ὑμνογραφία καὶ ποίησις*, ἐκδ. τρίτη (ἀνατύπωσις Θεσσαλονίκη 1993).

**ΦΑΝΟΥΡΓΑΚΗ, Ψόδαι:** Φανουργάκη Β., *Ἄψιτον Σολομώντος*, Θεσσαλονίκη 1979.

**ΦΙΛΗ, Εἰρήνη:** Φίλη Λουκᾶ Χαρ., *Τὸ δίκαιο τῆς εἰρήνης κατὰ τὴν διδασκαλία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ*, Αθῆναι 1982.

**ΦΙΛΟΞΕΝΟΥΣ, Θεωρητικόν:** Φιλοξένους Κυριάκου τοῦ Ἐφεσιομάγνητος, Θεωρητικὸν στοιχεῖδες τῆς μουσικῆς, ἐκδ. Π. Πουλνάρα, Θεσσαλονίκη <sup>2</sup>1992.

**ΧΑΜΠΑΚΗ, Γεροντικόν:** Χαμπάκη Θεοδώρας, Γεροντικόν, ἐκδ. Ὁρθοδόξου Χριστιανικῆς Ἀδελφότητος «ΛΥΔΙΑ», Θεσσαλονίκη <sup>9</sup>1993.

**ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδή:** Οἰκονόμου Χαρολάμπους, Ἐφημερίου Ἀγίου Θεοδώρου, *Βυζαντινὴ Μουσικὴ Χορδὴ*, Θεωρητικόν, Ἐν Ἱερᾷ Μητροπόλει Πάφου - Κύπρου, Τύποις Κ. Δ. Χαμπιαδούρη, Πάφος 1940.

**ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ, Μέθοδος:** Χατζηθεοδώρου Γεωργίου, Μέθοδος Διδασκαλίας τῆς *Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* (Πρακτικόν), Νεάπολις - Κρήτης <sup>2</sup>1986.

**HEADINGRON, Ἰστορία:** Headington, Christopher, *Ιστορία τῆς Δυτικῆς Μουσικῆς*, Ἀπό τὴν ἀρχαιότητα ὧς τίς μέρες μας, (μτφρ. Μᾶρκος Δραγούμης), ἐκδ. Gutenberg, Ἀθῆνα 1993.

**ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ, Μέθοδος:** Χουρμουζίου Στυλιανοῦ, Μέθοδος πρὸς εὑκολὸν διδασκαλίαν τῆς *Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Πλουτισθείσα διὰ περισσοτέρων καὶ εὐμεθοδωτέρων γνηματισμάτων καὶ δι' ὀδηγιῶν πρὸς εὐκολωτέραν διδασκαλίαν, Ἐν Λευκωσίᾳ (Κύπρου) <sup>2</sup>1936.

**ΧΡΗΣΤΟΥ, Υμνογραφία:** ΧΡΗΣΤΟΥ Π., *Ἡ ὑμνογραφία τῆς ἀρχαϊκῆς Ἐκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 1959.

**ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Εἰσαγωγή:** Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς*, ἐν Παρισίοις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Ριγίνου, 1821, ἐκδ. Κουλτούρα, χ.χ.

**ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικό:** Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου, *Μεγάλο θεωρητικό τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, σχόλια - ἐπιμέλεια Ἀνδρέα Θεοφ. Βουτσινᾶ, Ἀθῆνα 1996.

**ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν (Βατ.):** Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, Θεωρητικόν *Μέγα τῆς μουσικῆς*, *Τὸ ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τοῦ 1816*, *Τὸ ἔντυπο τοῦ 1832*, Κριτικὴ ἔκδοση ὑπὸ Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου, ἐκδ. Ἱερᾶ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιίου 2007.

**WARD, Μουσικοθεραπεία:** Ward David, Μουσικοθεραπεία (μτφρ. - ἐπιμέλεια: Μιχάλης Τόμπλερ), ἐκδ. Μουσικὸς Οίκος Μ. Νικολαΐδη & Σία Ο.Ε., Ἀθῆνα, 2000.

**ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος:** Ψαριανοῦ Διονυσίου Λ. (Ἐπισκόπου), *Ἡ ἀρχαία μουσικὴ τοῦ Ἀκαθίστου Υμνου*, (ἀνάτυπον ἐκ τοῦ τιμητικοῦ τόμου ἐπὶ τῷ Ἰωβηλαίῳ τοῦ σεβασμιωτάτου μητροπολίτου Φιλίππων-Νεαπόλεως-Θάσου Χρυσοστόμου), Ἀθῆναι 1961.

**ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Βυζαντινή:** Ψαριανοῦ Διονυσίου Λ. (Ἐπισκόπου), *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ* (τέσσαρα ἀρχεῖα), Κοζάνη 1969.

**ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις:** Ψαριανοῦ Διονυσίου Λ. (Ἐπισκόπου), *Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ ὡς ἐξηγεῖται καὶ ὡς παρεδόθη*, (δύμιλια γενομένη ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ φιλολογικοῦ συλλόγου «Παρνασσός» τῇ 18ῃ Δεκεμβρίου 1966), Κοζάνη 1967.

**ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος:** Ψαριανοῦ Διονυσίου Λ. (Ἐπισκόπου), *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὁρθοδόξῳ ὑμνογραφίᾳ*, (ἀνάτυπον ἐκ τοῦ τιμητικοῦ τόμου «Πόνημα εὐγνωμονίου» ἐπὶ τῇ 40ετηρίδι συγγραφικῆς δράσεως καὶ τῇ

35ετηροίδι καθηγεσίας τοῦ καθηγητοῦ Βασιλείου Μ. Βέλλα), Ἀθῆναι 1968.

ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Λειτουργία*: Ψαριανοῦ Διονυσίου Λ. (Ἐπισκόπου), Ἡ θεία Λειτουργία, ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας Ἐκκλησίας Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1996.

ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*: Ψαριανοῦ Διονυσίου Λ. (Ἐπισκόπου), Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἐν τῇ ὁρθοδόξῳ Ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ (ἀνάτυπον ἐκ τῆς «Οἰκοδομῆς» 1959), Ἀθῆναι 1960.

ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Ποιμαντικά*: Ψαριανοῦ Διονυσίου Λ., (Ἐπισκόπου), Ποιμαντικὰ κείμενα, 2 («εἰς οἰκοδομὴν τοῦ Σώματος τοῦ Χριστοῦ»), ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας Ἐκκλησίας Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 2001.

ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Συμβολὴ*: Ψαριανοῦ Διονυσίου Λ., (Ἐπισκόπου), Συμβολὴ εἰς τὸ ξήτημα τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ἢ βυζαντινῆς μουσικῆς (ἀνάτυπον ἐκ τῆς Ἐπετηρίδος ΔΙΠΤΥΧΑ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ), Ἀθῆναι 1957.

ΨΑΧΟΥ, *Παρασημαντική*: Ψάχου Κ. Ἀ., Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἐκδ. Διόνυσος, Ἀθῆναι 1978.

## 2. Ξενόγλωσσα

ABERT, *Ethos*: Abert H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899.

BECKING, *Musikalische*: Becking G., *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg 1928.

BÜCHER, *Rhythmus*: Bücher Karl, *Arbeit und Rhythmus*, 1896.

Burnet, I. *Scriptorum Classicorum bibliotheca Oxoniensis. Platonis Opera*. Oxford Classical Texts, τ. IV-V, Oxford 191972, 111975.

COLE, *Form*: Cole, William, *The Form of Music*, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1997.

ELIADES, *Forms*: Eliades J. Savvas, *Plato's Theory of Forms*, Larnaka 1996.

FARMER, *Music*: Farmer H. G., *A history of Arabian music to the XIIIth century*, London 1929.

FISKE, *Score*: Fiske, Roger, *Score Reading book 2, Musical Form*, Oxford University Press, 1995.

FOXSTRANGWAYS, *Music*: Foxstrangways A. H., *The music of Hindostan*, Oxford 1914.

FV: H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker (hrsg. Von W. Kranz), τ. I, Zürich-Hildesheim 1985.

GEROLD, *Musique*: Gerold Th., *Les Peres de l' Eglise et la musique*, Strasburg 1931.

GEVAERT, *Musique*: Gevaert F. A., *Histoire et théorie de la musique dans l' antiquité*, 2 vol. Gand 1875, 1881.

GEVAERT, *Problèmes*: Gevaert F. A. et Volgraff, *Les problèmes musicaux d' Aristote*, Gand 1903.

GORDON, *Technique*: Gordon Jacob, *Orchestral Technique*, London Oxford University Press, 1983.

GRESMANN, *Musik*: Gresmann H., *Musik und Musikinstrumente im Alten Testament*, Giessen 1903.

GRUDZINSKI, *Chopin*: Grudzinski, Antoni - Grudzinski, Albert, *The Chopin Cult in Poland*, (Translated from the Polish by Jerzy Ossowski), Ars Nova, Poznan 1995.

HANSLICK, *Musikalisch-Schönen*: Hanslick Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854.

HOSIER, *Instruments*: Hosier John, *Instruments of the Orchestra*, Oxford University Press, 1986.

IDELOSOHN, *Music*: Idelsohn A. Z., *Jewish music in its historical development*, New York 1929.

JACOBS, *History*: Jacobs, Arthur, *A Short History of Western Music*, Penguin books, 1972.

JAN, *Scriptores*: Jan K. von, *Musici scriptores graeci*, 2 vol., Leipzig 1895, 1899.

IOANNIDES, *Platon*: Ioannides Klitos, *Le philosophe et le musicien dans l'oeuvre de Platon*, Centre de Recherche de Kykkos, Nicosie 1990.

KENNEDY, *Dictionary*: Kennedy, Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1980.

KITSON, *Harmony*: Kitson, C.H., *Elementary harmony*, London, Oxford University Press, Oxford, New York <sup>23</sup>1982.

LACH, *Melopöie*: Lach R., *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig 1913.

LALOY, *Aristoxéne*: Laloy Louis, *Aristoxéne de Tarente et la musique de l'antiquité*, Paris 1904.

LALOY, *Musique*: Laloy L., *La musique chinoise*, Paris 1914.

LCL: G. Goold, Loeb Classical Library, Plutarch's *Moralia*, τ. XIV, Cambridge, Massachusetts Harvard University Press, London 1967.

LOVELOCK, *History*: Lovelock, William, *A Concise History of Music*, William Elkin Music Services, 1989.

LOVELOCK, *Form*: Lovelock, William, *Form in brief*, William Elkin Music Services, 1954.

McKINNON, *Music*: McKinnon J., *Music in early christian literature*, New York 1987.

MERLIER, *Études*: Merlier Melpo, *Études de musique byzantine*, Le premier mode et son plagal, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1935.

MOTTE J., -Fr., *Der Priester in der Stadt*, Augsburg 1960.

PERCY, *Music*: Scholes, Percy, A., *The Oxford Companion to Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, <sup>10</sup>1988.

PINDARE, *Olympiques*: Pindare, *Olympiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, éd. «Les Belles Lettres», <sup>3</sup>1949.

PITRA, *Hymnographie*: Pitra J. B., *Hymnographie de l'Église grecque*, Rome 1867.

QUASTEN, *Music*: Quasten J., *Music and worship in pagan and Christian antiquity*, trans. B. Ramsey, Washington D. C. 1983.

REINACH, *Musique*: Reinach Theod., *La musique grecque*, Payot, Paris 1926.

ROBERTSON, *History*: Robertson Alec and Stevens Denis (editors), *The Pelican History of Music*, 3. *Classical and Romantic*, Penguin Book, 1968.

ROSENTHAL, *Opera*: Harold Rosenthal and John Warrack, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford - New York, Oxford University Press, <sup>2</sup>1980.

ROWLEY, *Testament*: Rowley, H. H., *The Old Testament and modern study*, 1961.

RUDIMENTS: *Rudiments and Theory of Music*, Published by The Associated Board of the Royal Schools of Music, London 1958.

SACHS, *Musikinstrumente*: Sachs C., *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin 1921.

SCBO: W. D. Ross, *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Aristotelis Politika*. Oxford Classical Texts, Oxford <sup>5</sup>1973.

SCHOLES, *History*: Scholes, Percy A., *A Miniature History of Music*, Oxford University Press, London 1974.

SCHUSTER H., «Die Geschichte der Pastoraltheologie», *Handbuch der Pastoraltheologie*, I, Freiburg i.Br. 1964, oo. 40-92.

STUMPF, *Musik*: Stumpf Karl, *Die Anfänge der Musik*, 1911.

STUMPF, *Musikwissenschaft*: Stumpf K. und Hornbostel E. M. v., *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, München 1922.

THIMAN, *Form*: Thiman, Eric H., *Musical Form for Examination Students*, Curwen Edition, 1951.

TILLYARD, *Music*: Tillyard H. J. N., *Byzantine music and hymnographie*, London 1923.

WALLASCHEK, *Tonkunst*: Wallaschek Richard, *Die Anfänge der Tonkunst*, 1903.

WARBURTON, *Form*: Warburton, Annie O., *Score Reading Form and History*, London 1990.

WELLESZ, *History*: Wellesz Egon, *A history of byzantine music and hymnography*, Oxford <sup>2</sup>1961.

WILHELM, *Musik*: Wilhelm R., *Chinesische Musik*, Frankfurt a. M. 1927.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο τίτλος της παρούσης έργασίας «Η συμβολή της έκκλησιαστικής μουσικής στὸ ποιμαντικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας» περιέχει δύο παραμέτρους: ή μία ἀφορᾶ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν καὶ ή ἄλλη τὸ ποιμαντικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας. Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ὀνομάζεται ή τέχνη καὶ ή ἐπιστήμη, ή ὅποια ἀσχολεῖται μὲ τοὺς ἥχους καὶ τοὺς φθόγγους, ποὺ συνοδεύουν τὸ θρησκευτικὸ ποιητικὸ κείμενο<sup>2</sup>. Η ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ χαρακτηρίζεται καὶ ὡς ψαλμωδία, γι' αὐτὸ καὶ σὲ δλόκληρη τὴν ἔργασία χρησιμοποιοῦμε τοὺς δύο δρους ὡς ταυτόσημους<sup>3</sup>. Η ἀποστολὴ τῆς ψαλμωδίας εἶναι νὰ μεταφέρει

<sup>1</sup> Αρχικὰ ἡ λέξη «μουσικὴ» ἦταν ἐπίθετο, τὸ ὅποιο συνώδευε τὴ λέξη «τέχνη». Αργότερα ὅμως παραλείφθηκε ἡ λέξη «τέχνη» καὶ ἔτσι ἡ λέξη «μουσικὴ» ἔγινε οὐσιαστικό. Βλ. Κ. Δ. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ, *Μουσική, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 103. Ἐτυμολογικὰ ἡ λέξη παράγεται ἀπὸ τὸ ὄνομα «Μοῦσα». Μοῦσαι ἦταν κόρες τοῦ Δία καὶ τῆς Μνημοσύνης. Αργότερα ἦταν θεότητες τῆς ἄγριας φύσης, νύμφες τῶν βουνῶν, τῶν πηγῶν, τῶν ποταμῶν καὶ γενικὰ τῶν νερῶν. Βλ. ΒΑΣ. Ι. ΚΑΛΑΪΤΖΑΚΗΣ, *Μοῦσαι, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 102.

<sup>2</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, *Δογματικοθεικά*, σ. 26: «Η ψαλμωδία εἶναι ἡ μέσω θρησκευτικῆς ποιήσεως καὶ φωνητικῆς ιεροπρεποῦς μελωδίας προσευχητικὴ κοινωνία καὶ ἀναφορὰ τοῦ πιστοῦ πρὸς τὸν τριαδικὸν Θεὸν ἐν τῇ ἀτομικῇ προσευχῇ καὶ τῇ κοινῇ λατρείᾳ, ὡς αὐτὴ ἀπεκαλύφθη ὑπὸ τοῦ Θεοῦ καὶ ἐθεοπίσθη ὑπὸ τῶν Προφητῶν ἐν τῇ Π.Δ., ἀνεγνωρίσθη καὶ ἐκαινοποιήθη ὑπὸ τοῦ Κυρίου ἐν τῇ Κ. Διαθήκῃ, παρεδόθη καὶ καθιερώθη ὑπὸ τῶν Ἀποστόλων, περιεφρουρήθη καὶ ἐκαλλιεργήθη ὑπὸ τῶν Πατέρων, προσδιωρίσθη καὶ ἐκανονίσθη ὑπὸ ἀγίων Συνόδων, διεσώθη, ἐχρησιμοποιήθη καὶ χρησιμοποιεῖται ὑπὸ τῆς ιερᾶς ὁρθοδόξου παραδόσεως ἐν τῇ ζωῇ τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας». Ὁπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, «ἡ μουσικὴ δὲν εἶναι μόνον τέχνη· εἶναι καὶ ἐπιστήμη. Ως ἐπιστήμη ἔξηγεται· ὡς τέχνη παραδίδεται». ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Ἐξήγησις*, σ. 5. Περὶ αὐτοῦ βλ. ἐπίσης ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Βυζαντινή*, σ. 3. Περὶ τῆς ψαλτικῆς ὡς τέχνης καὶ ἐπιστήμης βλ. ΣΤΑΘΗ, *Ἀναγραμματισμοί*, σ. 15: «Ως τέχνη εἶναι φανέρωμα τοῦ πνεύματος καὶ ἀνεπανάληπτος δημιουργία τετελεσμένη εἰς διαφόρους χρονικὰς περιόδους καὶ διαφόρους τόπους. Ως ἐπιστήμη ἔχει τὴν τεχνικὴν τῆς καὶ τὰ συστατικά της στοιχεῖα, τὰ δοποῖα καὶ ἔξελίσσονται πάντοτε πρὸς τὸ τελειότερον, ἀλλὰ καὶ εἶναι δυνατὸν νὰ τὰ ἀναλύωμεν καὶ τὰ ἔξετάξωμεν».

<sup>3</sup> Μὲ τὸν ὅρο ψαλμωδία στὰ πατερικὰ κείμενα ἐννοεῖται κυρίως ἡ ἀνάγνωση τοῦ ψαλτηρίου, τῶν ψαλμῶν δηλ. τοῦ Δαβίδ, καὶ ἄλλων εὐχῶν μὲ ἐμμελῆ ἀχρονη ἀπαγγελία, καὶ ὅχι κατ' ἀνάγκη μὲ μέλος καὶ ρυθμό, ὅπως ἐννοοῦμε σήμερα τὴν ψαλμωδία. Ὁπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, ἡ λέξη ψαλμωδία «ἐκφράζει προσφυέστερον καὶ πληρότερον τὸ περιεχόμενον καὶ τὸν χαρακτῆρα τοῦ ὁρθοδόξου ἐκκλησιαστικοῦ ἄσματος καὶ διαστέλλει τοῦτο ἀπὸ

καὶ ἀναγάγει διλόκληρο τὸν ἄνθρωπο σὲ πνευματικὲς καταστάσεις καὶ ἐμπειρίες<sup>4</sup>. Ποιμαντικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας ὀνομάζεται τὸ ἔργο, ποὺ ἐπιτελεῖ ὁ ποιμένας, ἐπίσκοπος ἢ ἵερέας, μέσα στὴν Ἐκκλησία<sup>5</sup>. Σκοπὸς τοῦ ποιμαντικοῦ ἔργου εἶναι, ὅπως ἀναφέρει ὁ π. Ἀλεβίζόπουλος, «ἡ συναγωγὴ τῶν πάντων εἰς ἓν, ἡ οἰκοδομὴ τῶν εἰς τὸ Σῶμα τῆς Ἐκκλησίας, μεθ' ὅλων τῶν συνεπειῶν τοῦ γεγονότος αὐτοῦ διὰ τὴν καθημερινὴν ζωὴν»<sup>6</sup>. Τὸ ποιμαντικὸ ἔργο ἔχει κέντρο τὴ Θεία Εὐχαριστία<sup>7</sup>. Ποιμαντική, ὡς ἐπιστήμη, ὅπως ἀναφέρει ὁ μητροπολίτης Πενταπόλεως ἄγιος Νεκτάριος, καλεῖται «ἡ συστηματικὴ διδασκαλία τοῦ μαθήματος τοῦ πραγματευομένου περὶ τοῦ ἀξιώματος τοῦ Πνευματικοῦ Ποιμένος τῆς τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας καὶ περὶ τοῦ ποιῶς τις δέον νὰ εἶναι ὁ Πνευματικὸς ποιμήν, ὅπως διακυβερνήσῃ καλῶς

---

πάσης ἄλλης θρησκευτικῆς μουσικῆς τέχνης». ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Βυζαντινή*, ὅπ.π., σ. 3.

<sup>4</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελουργία*, σ. 4: «Τότε καὶ μόνον πραγματώνεται ἡ ἀποστολὴ τῆς ψαλμῳδίας, ὅταν κατορθώνῃ νὰ ὑψώνῃ τὸ πνεῦμά μας στὴ σφαῖρα μᾶς ἄλλης πραγματικότητας, ὅταν μᾶς χαράζῃ τὴν αἰσθηση τῆς ἀπειροῦς χρονικῆς διάρκειας καὶ μᾶς βοηθῇ στὴν προσπάθειά μας νὰ κατανοοῦμε πληρέστερα τὰ διδάγματα τοῦ εὐαγγελικοῦ λόγου, γιὰ νὰ τὰ ἐφαρμόζουμε μὲ συνέπεια σὲ ὅλες τις ἐκδηλώσεις τοῦ βίου μας».

<sup>5</sup> Ἡ ποιμαντικὴ εἶναι, ὅπως ἀναφέρει Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, «τέχνη τεχνῶν καὶ ἐπιστήμη ἐπιστημῶν». ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ, Λόγος Β' Ἀπολογητικὸς τῆς εἰς Πόντον φυγῆς... PG 35, 425. Βλ. ΓΚΙΚΑ, *Ποιμαντική*, σ. 15: «Ο δρος ποιμαντικὴ προέρχεται ἀπὸ τὸ όρημα ‘ποιμαίνειν’, ὅπως καὶ ὁ δρος ποιμήν. Ο δρος σημαίνει τὴν κάθε εἰδους μέριμνα τοῦ ποιμένα πρὸς τὸ λαὸ τοῦ Θεοῦ, τὰ λογικὰ πρόβατα, ὥστε νὰ ἀποδίδουν τὰ μέγιστα, δηλαδὴ σημαίνει τὴν περιποίηση, τὴν προστασία, τὴν παρακολούθηση καὶ τὴν ἐν γένει περίθαλψη τους». Ο H. Schuster, στὸ βιβλίο του «Die Geschichte der Pastoraltheologie», ὁρίζει ὅτι ποιμαντικὴ εἶναι «ἡ ἐπιστήμη τῶν δραστηριοτήτων τοῦ ποιμένα στὴν ἐνορία του, ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὸ ἀξιώμα του». H. SCHUSTER, «Die Geschichte der Pastoraltheologie», ἀρθρο σὲ Handbuch der Pastoraltheologie, τ. I, Freiburg i.B. 1964, σσ. 48-76. Βλ. καὶ ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Ποιμαντικά*, σ. 55. ΓΟΥΣΙΔΗ, *Ποιμαντική*, σσ. 9-10. ΤΡΙΒΙΖΑ, *Ἐκκλησία*, σσ. 40-41.

<sup>6</sup> ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐκκλησία*, σ. 77. Πρέπει λοιπὸν νὰ ἐνισχυθεῖ ἡ συνείδηση ὅτι τὸ ποιμαντικὸ ἔργο ἔχει χαρακτήρα ἐκκλησιολογικὸ καὶ πρέπει νὰ ἀσκεῖται σὲ πλαίσια ἐκκλησιολογικά. Βλ. ὅπ.π., σ. 78. Πολλὲς φορὲς θεωρεῖται ὡς σκοπὸς τοῦ ποιμαντικοῦ ἔργου ἡ ἡθικὴ τελείωση τῶν χριστιανῶν, δηλαδὴ ὁ προσωπικὸς ἀγιασμὸς τῶν πιστῶν, ὁ ὄποιος δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐνσωμάτωσης τῶν πιστῶν στὴν Ἐκκλησία. Βλ. ὅπ.π., σ. 79.

<sup>7</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 79-80.

τὴν ἐμπεπιστευμένην αὐτῷ ὑπὸ τοῦ Θεοῦ ποίμνην»<sup>8</sup>. Ὁ σκοπὸς τοῦ μαθήματος τῆς ποιμαντικῆς, ὅπως ἀναφέρει ὁ ἀναπληρωτὴς καθηγητής, π. Ἀ. Γκίκας, εἶναι «νὰ καταρτίσει θεωρητικὰ τὸν ποιμένα, ὡστε νὰ μπορέσει νὰ ἀνταποκριθεῖ στὸ ἔργο τῆς καθοδηγήσεως τῶν πιστῶν, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ ποίμνιο του, στὴ σωτηρία»<sup>9</sup>.

Ο λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο θεωροῦμε ὅτι κρίθηκε ἀναγκαία ἡ συγγραφὴ τῆς παρούσας ἐργασίας εἶναι ὅτι πολλὲς φορὲς διατυπώθηκαν ἀμφιβολίες γιὰ τὴ χρησιμότητα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸ ποιμαντικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας. Ἐχουν κατὰ καιροὺς διατυπωθεῖ ἀπόψεις ἀπὸ λαϊκούς, κληρικούς καὶ κυρίως μοναχούς, ὅτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ συμβάλλει ἢ δὲν συμβάλλει θετικὰ στὴν πνευματικὴ ἀνοδο τοῦ πιστοῦ καὶ ὅτι δὲν ἀνάγει τὸ πνεῦμα στὶς νοητὲς σφαῖρες τῶν νοημάτων τῆς ὑμνολογίας. Ἀντίθετα τοῦ διασπά τὴν προσοχή, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴ μπορεῖ νὰ συγκεντρωθεῖ στὰ ψαλλόμενα<sup>10</sup>.

Θὰ προσπαθήσουμε μὲ τὴν ἔρευνά μας νὰ καταδειχθεῖ ὅτι ἡ χρησιμότητα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μπορεῖ νὰ συμβάλλει στὴν ἐπιτυχία τοῦ ποιμαντικοῦ ἔργου. Ἡ σωστὴ λατρεία ὡς ἀποτέλεσμα συνδυασμοῦ προσευχῆς, ὑμνωδίας, ψαλμωδίας, ἀπαγγελίας καὶ γενικὰ ἀρμονίας συντελεῖ στὴν θρησκευτικὴ κατανύξη καὶ τὴν ψυχικὴ ἡρεμία τῶν πιστῶν καὶ δίδει συνεπῶς καλύτερες προϋποθέσεις πνευματικοῦ ἀγώνα. Ἡ μουσικὴ ἀκόμη ὡς στοιχεῖο τῆς ψαλμωδίας βοηθεῖ στὴν καλύτερη διάθεση τῶν πιστῶν.

Ἐνα ἐρώτημα, τὸ ὅποιο χρήζει ἀπαντήσεως εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι πολλὲς φορὲς οἱ Ἱεροψάλτες ἢ οἱ ὑπεύθυνοι τῶν χορωδιῶν στοὺς ναοὺς ἀνθαιρετοῦν καὶ ἐνεργοῦν εἰς βάρος τῆς κατανύξεως καὶ τῆς εὐρύθμιου τελέσεως τῶν ἀκολουθιῶν, εἴτε φωνασκοῦντες, εἴτε ἐπιδεικνύμενοι, εἴτε καὶ αὐθαιρετώντας στὴν

<sup>8</sup> ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΑΓΙΟΥ, *Ποιμαντική*, σ. 18.

<sup>9</sup> ΓΚΙΚΑ, *Ποιμαντική*, ὁ.π.π., σ. 30.

<sup>10</sup> Βλ. *ΜΕΓΑ ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΝ*, τ. Α', σσ. 110-117. ΙΩΑΝΝΟΥ, *Κλῆμαξ*, Λόγος Δ', *Περὶ ὑπακοῆς*, στ. 87, σ. 101. *PG* 88, 713D. Λόγος Ζ', *Περὶ τοῦ χαροποιοῦ πένθους*, στ. 51, σσ. 151-152. *PG* 88, 813A. Λόγος ΚΖ' β', *Περὶ τῆς ἴερᾶς σώματος καὶ ψυχῆς ἡσυχίας*, στ. 47, σ. 352. *PG* 88, 1116C. Λόγος ΚΗ', *Περὶ τῆς ἴερᾶς καὶ μητρὸς τῶν ἀρετῶν, τῆς μακαρίας προσευχῆς, καὶ περὶ τῆς ἐν αὐτῇ νοερᾶς καὶ αἰσθητῆς παραστάσεως*, στ. 37, σ. 362. *PG* 88, 1136B. ΠΑΥΛΟΥ, *Εὐεργετινός*, τ. Β', σσ. 160-162 καὶ σσ. 168-171. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, σ. 88. ΣΜΕΜΑΝ, *Ἐκκλησία*, σ. 212.

τυπική διάταξη τῆς λατρείας. Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ γνωρίζουν οἱ ποιμένες, ὡς ὑπεύθυνοι τοῦ ποιμαντικοῦ ἔργου, τὰ περὶ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν καὶ νὰ συνεργάζονται μετὰ λόγου γνώσεως μὲ τοὺς ἵεροψάλτες γιὰ τὸν συντονισμὸν τῆς λατρείας.

Τὸ ἴδιάζον πρόβλημα καὶ θέμα, τὸ δόποιο ἐρευνᾶται ὅσο τὸ δυνατὸ διεξοδικώτερα στὴν παροῦσα ἐργασία, εἶναι κατὰ πόσον ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἐναὶ χρήσιμο ἔργαλεῖο στὰ χέρια τῶν ποιμένων, ἢ ἀπλὰ ἀποτελεῖ εἶδος πολυτελείας, τὸ δόποιο δὲν πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τοὺς ποιμένες στὸ ποιμαντικό τους ἔργο. Ἀπὸ τὴν μιὰ ἔχουμε τὴν θέση πολλῶν ἀσκητικῶν πατέρων, ὅτι ἡ ψαλμωδία ἀποτελεῖ ἐναὶ ἀνασταλτικὸν παράγοντα γιὰ τὴν πνευματικὴν τους πρόοδο<sup>11</sup>. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἔχουμε τὴν θέση τῆς γενικώτερης πατερικῆς θεολογίας, ὅτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ συμβάλλει θετικὰ στὴν ὁμαλὴ ἀνοδὸν τοῦ πιστοῦ. Ἡ θέση τῶν ἀσκητῶν ἀναφέρεται γιὰ τοὺς ἀσκητές, ποὺ ἔτσι καὶ ἄλλοιῶς δὲν ἀκοῦνε καμιὰ μουσική. Τὸ ζήτημα εἶναι σχετικὰ μὲ τοὺς πιστοὺς στὶς ἐνορίες, ποὺ ἔχουν ἄλλες παραμέτρους γιὰ τὴν πνευματικὴν ζωή. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι μιὰ ἄλλη πρόταση, ἀφοῦ εἶναι τὸ ἀντίβαρο πρὸς τὴν κοσμικὴν μουσικήν. Ὁ ἀγιος Νεκτάριος σὲ ἐπιβεβαίωση αὐτῆς τῆς πατερικῆς θέσης γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν, λέγει ὅτι εἶναι μειονέκτημα γιὰ κάποιον κληρικό, πρεσβύτερον ἢ ἐπίσκοπο, νὰ μὴ γνωρίζει τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν, γιατὶ αὐτὸν θὰ ἀποτελεῖ ἐμπόδιο στὴν ἐπιτέλεση τῶν καθηκόντων του καὶ θὰ τὸν καθιστᾶ πολλὲς φορὲς ἐλεγχόμενο ἀπὸ τοὺς ψάλτες<sup>12</sup>.

Τὸν διάλογο περὶ τῆς χρήσεως τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τροφοδότησε διαχρονικὰ ἀφ’ ἐνὸς μὲν ἡ ἄγνοια τῶν ποιμένων περὶ τὴν μουσικήν, ἀφ’ ἐτέρου δὲ ὁ ὑπερβολικὸς ζῆλος, ποὺ τὴν ἀνήγαγε σὲ αὐτοσκοπό. Ιστορικὰ ἡ ποιμαίνουσα Ἐκκλησία πολλὲς φορὲς συνέβαλε θετικὰ στὴν διάσωση καὶ μεταλαμπάδευση τῶν τεχνῶν καὶ ἴδιαίτερα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὶς ἐπόμενες γενεές, σὲ περιόδους μάλιστα δύσκολες,

<sup>11</sup> Ἡ ζωὴ τοῦ μοναχοῦ πρέπει νὰ εἶναι κατ’ ἀναλογία ὑπόδειγμα γιὰ τὴν ζωὴ τοῦ ἐν τῷ κόσμῳ χριστιανοῦ, ἀφοῦ, ὅπως ἀναφέρει Ἰωάννης ὁ Σιναϊτης, «φῶς μὲν μοναχοῖς, ἀγγελοι· φῶς δὲ πάντων ἀνθρώπων, μοναδικὴ πολιτεία». ΙΩΑΝΝΟΥ, Κλῆμαξ, Λόγος ΚΣΤ', Περὶ διακρίσεως λογισμῶν καὶ παθῶν καὶ ἀρετῶν, στ. 23, σ. 289. PG 88, 1020D.

<sup>12</sup> Βλ. ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΑΓΙΟΥ, Ποιμαντική, ὅπ.π., σ. 126.

ὅπου ἡ ἀνάπτυξη τῶν τεχνῶν καθίστατο πρᾶγμα δυσχερές<sup>13</sup>. Τὴ σημασία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς θὰ ἀναπτύξουμε ἀκόμη μέσα ἀπὸ τὴν ἔρευνα τῆς ψυχοπαιδαγωγικῆς της ἀξίας καὶ δράσης στοὺς πιστοὺς ἀλλὰ καὶ στοὺς λειτουργούς. Πῶς ἐπηρεάζει ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τὸν συναισθηματικὸν κόσμο τοῦ πιστοῦ; Πῶς μπορεῖ ἀκόμη ὁ πιστὸς νὰ ἐκφράσει διὰ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τὰ συναισθήματά του καθὼς καὶ τὰ προσωπικά του βιώματα; Εἰδικώτερα δριθετεῖται ἡ σχέση λόγου καὶ μέλους<sup>14</sup>.

Ἡ ἔρευνά μας δὲν θὰ ἀναπτυχθεῖ σὲ μιὰ μουσικολογικὴ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος, ὅπως μελέτη χειρογράφων, μορφολογικὴ ἀνάλυση ἡ τεχνικὴ τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ἀλλὰ θὰ ἐπικεντρωθεῖ στὴ χρήση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸ ποιμαντικὸν ἔργο τῆς Ἐκκλησίας. Ἀσφαλῶς θὰ ἥταν ἐλλιπής ἡ εἰκόνα, ποὺ θὰ σχηματίζαμε, ἐὰν δὲν τοποθετούσαμε τὸ ὅλο θέμα στὰ ίστορικά του πλαίσια. Ἀρχικὰ γίνεται μιὰ γενικὴ ἀναφορὰ στὴν ίστορικὴ ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐπισημαίνουμε ἀκόμη κάποιες προσωπικότητες, οἵ διόποιες μὲ τὸ ποιμαντικό τους ἔργο βοήθησαν νὰ διασωθεῖ καὶ νὰ μεταλαμπαδευθεῖ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀναλλοίωτη στὶς ἐπόμενες γενεές. Ἀναφορικὰ μὲ τὶς κανονικὲς διαστάσεις τοῦ θέματος, χρησιμοποιοῦμε Κανόνες καὶ ἀποφάσεις Οἰκουμενικῶν καὶ Τοπικῶν Συνόδων, οἵ διόποιες φωτίζουν καὶ διασφηνίζουν τὸν ρόλο τοῦ ιεροψάλτη στὸν ἐκκλησιαστικὸν χῶρο, ἀποφεύγοντας τὴν συστηματικὴν καὶ λεπτομερὴν πραγμάτευση τῶν Ιερῶν Κανόνων, ποὺ ἀφοροῦν θέματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Στὸ πρῶτο μέρος τοῦ πρώτου κεφαλαίου, τὸ ὅποιο πραγματεύεται τὴν ίστορικὴν πτυχὴν τοῦ θέματος, κάνουμε ἀναφορὰ στὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς κατὰ τὴν προχριστιανικὴ ἐποχή, ἐπικεντρώνοντας τὴν προσοχὴν μας στὴ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων λαῶν, τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων καὶ τοῦ Ἰσραήλ.

<sup>13</sup> Βλ. π.χ. τὴν ἀποστολὴν τῶν τριῶν Κυπρίων ἀληρικῶν στὴν Κωνσταντινούπολην κατὰ τὶς ἀρχές τοῦ 19<sup>οῦ</sup> αἰώνα (μετὰ τὸ 1814), προκειμένου νὰ ἐκμάθουν τὴν νέα μέθοδο βιζαντινῆς παρασημαντικῆς. Βλ. Χαράλαμπου Παπαδοπούλου, «Τὸ Μουσικὸν ἔργον τοῦ Στυλιανοῦ Χουρμουζίου καὶ βιογραφικαὶ σημειώσεις αὐτοῦ», *Κυπριακαὶ Σπουδαί*, ΜΔ' Λευκωσία 1980, σσ. 153-181 (ἰδίως 154-155) καὶ, Θεοδώρου Παπαδοπούλου, «Ἡ Κύπρος καὶ ἡ βιζαντινὴ μουσικὴ παράδοση», *Κυπριακαὶ Σπουδαί*, ΜΕ' Λευκωσία 1981, σσ. 335-345 (ἰδίως 336-337).

<sup>14</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Θεοτόκος*, σ. 17: «Ἡ μουσικὴ γραμμή, ώς πάντοτε συμβαίνει κατὰ τὴν ὑγιὰ καὶ ὁρθὴν περὶ ψαλμωδίας ἀντίληψιν, παρακολουθεῖ καὶ ὑπογραμμίζει, στηρίζει καὶ ἔξαίρει τὰς ἐννοίας τοῦ ποιητικοῦ κειμένου».

Θεωρήσαμε ἀπαραίτητο ὅμως νὰ κάνουμε μιὰ ἰστορικὴ ἀναφορὰ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀντικείμενο ποὺ διαπραγματευόμαστε στὸ δεύτερο μέρος τοῦ κεφαλαίου τῆς ἐργασίας μας. Ἡ ἀπαρχή, ἡ ἐξέλιξη, οἱ κανονικὲς διαστάσεις τῆς μουσικῆς, τὰ πρόσωπα ποὺ συνετέλεσαν στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἔργου τίθενται στὸ δεύτερο μέρος τοῦ κεφαλαίου. Στὸ τρίτο μέρος τοῦ κεφαλαίου γίνεται ἀναφορὰ στὴ μοναχικὴ παράδοση σὲ σχέση μὲ τὴν ψαλτικὴ τέχνη, καὶ στὸ τέταρτο μέρος τοῦ κεφαλαίου ἐξετάζεται τὸ θέμα τῆς συμμετοχῆς τῶν γυναικῶν στὴ λατρευτικὴ μουσική.

Στὸ δεύτερο κεφάλαιο, τὸ δόποιο εἶναι παιδαγωγικὸ-ψυχολογικό, προσεγγίζουμε καὶ ἐρευνοῦμε τὴ σχέση τῆς μουσικῆς μὲ τὸν ψυχικὸ κόσμο τοῦ πιστοῦ καθώς καὶ μὲ τὴν ἀνθρώπινη ὁντολογία. Ἐξετάζουμε τὴ θετικὴ ἢ ἀρνητικὴ ἐπίδραση τῆς μουσικῆς στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου καθώς καὶ τὸ πῶς ἐπηρεάζει ἡ μουσικὴ τὸν ὄλο ἀνθρωπό.

Στὸ τρίτο καὶ τελευταῖο κεφάλαιο ἐρευνοῦμε τὴν ποιμαντικὴ ἀξία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐξετάζουμε κατὰ πόσο ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ὅπως ἔχει διαμορφωθεῖ σήμερα, ἐξυπηρετεῖ τὸ σκοπὸ τῆς ποιμαντικῆς καὶ ποιεῖς προτάσεις μποροῦμε νὰ θέσουμε ἐμεῖς γιὰ τὴ χρήση τῆς μουσικῆς στὸ ποιμαντικὸ ἔργο τῆς ἐκκλησίας. Θέματα ὅπως ἡ συμμετοχὴ τῶν γυναικῶν στὴ ψαλμωδία καὶ οἱ μικτοὶ χοροὶ καθώς καὶ οἱ χορωδίες, ποὺ δημιουργοῦνται σὲ τί ἐξυπηρετοῦν, διερευνῶνται στὸ κεφάλαιο αὐτό.

Τέλος, μετὰ τὰ συμπεράσματα παραθέτουμε στὸ παρόντημα δρισμένα πατερικὰ κείμενα, ποὺ χρησιμοποιήσαμε στὴν παροῦσα ἐργασία, τὰ ὅποια ἔχουν ἀμεση σχέση μὲ τὸ θέμα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

### ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΧΡΙΣΤΟ ΕΠΟΧΗ

#### α) Η ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς κατὰ τὴν προχριστιανικὴ ἐποχὴ

Πολλὲς ἀπόψεις διατυπώθηκαν ἀπὸ διάφορους ἐρευνητὲς σχετικὰ μὲ τὴν προέλευση τῆς μουσικῆς. Οἱ διάφορες κραυγές, τὶς ὅποιες χρησιμοποιοῦσαν οἱ πρωτόγονοι ἄνθρωποι, οἱ διάφορες σωματικὲς κινήσεις, ποὺ ἐπαναλαμβάνονται σταθερά, κατὰ τὴν ὥρα τῆς ἐργασίας<sup>15</sup>, δημιουργοῦν τὰ πρῶτα ρυθμικὰ σχήματα<sup>16</sup>. Τὸ πρωταρχικὸ στοιχεῖο, τὸ ὅποιο ἐμφανίστηκε στὴ μουσική, ἦταν ὁ ρυθμός<sup>17</sup>, ἀργότερα ἡ μελωδία<sup>18</sup> καὶ τελευταία ἡ ἀρμονία<sup>19</sup>. Οἱ

<sup>15</sup> Μὲ τὶς ἐπαναλαμβανόμενες σωματικὲς κινήσεις δημιουργήθηκαν τὰ διάφορα δημοτικὰ τραγούδια, τὰ ὅποια συναντᾶμε στοὺς διάφορους λαούς, ὅπως τραγούδια γιὰ τὸ ἄλεσμα, τὸ γνέσιμο, τὸ πλέξιμο τῆς δαντέλας μὲ κοπανέλια, τραγούδια τοῦ ἀργαλειοῦ, τοῦ νεροκουβαλητῆ κ. ἢ. βλ. NEF, *Ιστορία*, σσ. 16-17.

<sup>16</sup> Εἶναι σημαντικὸ νὰ σημειώσουμε στὴ συνάφεια αὐτὴ «ὅτι στὴ ζωὴ τοῦ πρωτόγονου ἀνθρώπου ποτὲ δὲν θὰ βροῦμε ἀπομονωμένη τὴ Μουσική, εἴτε σὰν τραγούδι, εἴτε σὰν ἐνόργανη Μουσική συνδυάζεται πάντα μὲ τὴ μιμική, τὴ ρυθμικὴ κίνηση καὶ τὴν ποίηση (στὴν πιὸ ὑποτυπώδη της βέβαια μορφή). ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, σ. 358.

<sup>17</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ὅπ.π., σσ. 383-386. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος «μέσα σὲ μιὰ μουσικὴν ἐνότητα... μπαίνει τάξη καὶ ιεραρχία ἐσωτερικὴ μὲ τὴν αὐξομείωση τῆς διάρκειας καὶ τοῦ τονισμοῦ τῶν ἡχητικῶν ἀξιῶν καὶ μὲ τὴν ὑποταγὴ τῶν ‘ἀσθενῶν’ στὴν ἔξουσία τῶν ‘ἰσχυρῶν’. Αὐτὴ τὴν ὀργάνωση, τὴν ἐσωτερικὴν διάρθρωση, ποὺ δίνει ὁρισμένη μορφὴ σὲ μιὰ μουσικὴν ἐνότητα, ὀνομάζομε ρυθμὸ στὴν Μουσική». Ὅπ.π., σσ. 383-384.

<sup>18</sup> Ὅπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος, «ἡ μελωδία δὲν εἶναι μιὰ ὅποια δήποτε σειρὰ ἀπὸ νότες, ἔνας τυχαίος σωρὸς ἥχων, ἀλλὰ μιὰ διαδοχὴ διαστημάτων, διάφορων ὡς πρὸς τὴ διάρκεια, τὴν ἔνταση καὶ τὸ ὑψος τῶν ἥχων, ἀλλὰ μὲ ὁρισμένες ἀναμεταξύ τους σχέσεις. Αὐτὲς οἱ ὁρισμένες σχέσεις δίνουν στὴ διαδοχὴ τῶν διαστημάτων ἐσωτερικὴ ἀλληλουχία καὶ ἐνότητα, τὴν συγκροτοῦν δηλ. ὀργανικὰ σὲ κλειστὴ μορφὴ». Ὅπ.π., σ. 388.

<sup>19</sup> Διαφορετικὴ ἄποψη ἐκφράζουν οἱ Γιάννης καὶ Ἀνθούλλα Παπαδοπούλου, οἱ ὅποιοι θεωροῦν ὅτι ἡ φωνητικὴ μουσικὴ προηγεῖται ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν πιὸ στοιχειώδη ὀργανική. βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσικὴ*, σ. 5. Τὴν ἴδια ἄποψη, ὅτι δηλαδὴ ἡ φωνητικὴ μουσικὴ ἔχει προηγηθεῖ ἀπὸ κάθε ἄλλη μουσική, ἐκφράζει καὶ ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος: «Ἀπὸ τὸν ψυχικὰ λοιπὸν χρωματισμένο λόγο, ποὺ εἶναι ἡ πρωταρχικὴ ἐκφραστὴ τῆς ποικιλίας τῶν

παλμοὶ τῆς καρδιᾶς, ἡ ἀναπνοή, ὁ σφυγμός, ἡ φωνή, τὸ βάδισμα, τὸ τρέξιμο, ἡ κατασκευὴ τῶν ἐργαλείων, τὸ κουβάλημα, ὁ καλπασμὸς τοῦ ἀλόγου, οἱ σταγόνες τῆς βροχῆς, ὅλα αὐτὰ συντονίζονται μὲ τὸν ρυθμὸν τοῦ ὀργανισμοῦ τοῦ ἀνθρώπου, καὶ σιγὰ σιγὰ ἀρχίζει νὰ δημιουργεῖται ἡ πρώτη ἔννοια τοῦ ρυθμοῦ. Παράλληλα ὁ ἀνθρωπὸς ἀρχίζει νὰ ἀναζητᾷ τοὺς ἥχους, οἱ ὅποιοι συνδέονται μὲ τὸ αἴσθημα τῆς ἀσφάλειας καὶ τῆς τέρψεως, ὅπως ὁ ἥχος τοῦ νεροῦ ἡ τὸ θρόισμα τῶν φύλλων, καὶ ἀποφεύγει τοὺς ἥχους, οἱ ὅποιοι τοῦ φέροντος δυσάρεστα συναισθήματα, ὅπως τὸ μούγκρισμα τῶν θηρίων ἡ τὸ βουητὸ τῆς θύελλας<sup>20</sup>. Ἀργότερα, φυσώντας ἔνα κούφιο καλάμι, ὁ πρωτόγονος ἀνθρωπὸς δημιουργεῖ τὸν ἥχο τῶν πνευστῶν ἡ, ἀκούγοντας τὸν ἥχο, ποὺ δημιουργεῖ ἡ χορδὴ τοῦ τόξου, ἀνακαλύπτει τὸν ἥχο τῶν ἐγχόρδων ὁργάνων<sup>21</sup>.

Οἱ βάσεις τῆς σημερινῆς μουσικῆς, καὶ κατὰ προέκταση καὶ τῆς βυζαντινῆς, βρίσκονται στὴ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων λαῶν. Γι’ αὐτὸ στὴ συνέχεια κάνουμε λόγο γιὰ τὴ μουσικὴ τῶν κυριωτέρων ἀρχαίων λαῶν, γιὰ νὰ ἐπικεντρωθοῦμε ἔπειτα στοὺς ἀρχαίους Ἑλληνες καὶ στὸν Ἰσραὴλ.

---

συναισθημάτων, βγῆκε στὴν ἀρχὴ τὸ τραγούδι καὶ ἔπειτα ἡ ἄλλη Μουσικὴ». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, ὅπ.π., σ. 350. Πιστεύουμε ὅτι, προτοῦ ὁ ἀνθρωπὸς ἀρχίσει νὰ χρησιμοποιεῖ τὴ φωνὴ του, γιὰ νὰ ἐκφράσει διὰ τῆς μουσικῆς τὶς διάφορες ψυχοσωματικές καταστάσεις, χρησιμοποίησε τὰ πρωτόγονα κρουστὰ δργανα ἡ ἀκόμη καὶ τὰ χέρια του, κτυπώντας παλαμάκια μὲ διάφορους ρυθμούς. Περὶ αὐτοῦ βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 29. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, ὅπ.π., σ. 351. Ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος θεωρεῖ ὅτι ὁ ρυθμὸς δὲν εἶναι τὸ ἄλφα καὶ τὸ ὡμέγα στὴ μουσικὴ. «Ο ρυθμὸς εἶναι ὁ σκελετός, ποὺ δίνει στερεότητα στὸ ρευστὸ ἡχητικὸ ὑλικό. Αὐτὸς δίνει τὶς ἡχητικές ἀξίες, γιὰ ν’ ἀποτελέσουν μιὰ θεματικὴ ἐνότητα. Μόνος του ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργήσει αὐτὲς τὶς ἀξίες, τὶς ποιοτικές δηλ. διαφορές τῶν ἥχων, ποὺ συμπλέκονται, γιὰ ν’ ἀπαρτισθεῖ μιὰ μελωδικὴ μορφή... Τὸ γεγονός ὅτι στὴν πρωτόγονη μουσικὴ ὁ ρυθμὸς εἶναι τὸ πρωταρχικὸ καὶ σχεδὸν τὸ μοναδικὸ στοιχεῖο, δὲν ἀποδείχνει τίποτα· ἡ μᾶλλον ἀποδείχνει ὅτι αὐτὴ ἡ πρωτόγονη ‘Ρυθμικὴ’ δεν εἶναι ἀκόμα Μουσικὴ». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, ὅπ.π., σσ. 354-355. Διαφωνοῦμε μὲ τὸν Εὐάγγελο Παπανούτσο, ἀφοῦ ὅποιαδήποτε ρυθμικὴ μορφὴ ἀποτελεῖ μέρος τῆς μουσικῆς. Βλ. στὴ σύγχρονη μουσικὴ τὴ μουσικὴ Ράπ». Περὶ τοῦ ρυθμοῦ, μελωδίας καὶ ἀρμονίας βλ. ὅπ.π., σ. 388.

<sup>20</sup> Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 18.

<sup>21</sup> Βλ. ἐνδεικτικὰ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσικὴ*, ὅπ.π., σσ. 5-6. NEF, ὅπ.π., σ. 28.

Στὴν Κίνα ἀπὸ τὴν πέμπτη χιλιετηρίδα (γύρω στὸ 4500 π.Χ.) καλλιεργεῖται ἡ τέχνη τῆς μουσικῆς<sup>22</sup>, ἡ ὅποια ἀποτελοῦσε μέρος τοῦ φιλοσοφικοῦ συστήματος τῶν Κινέζων καὶ χρησίμευε στὴ χρηστὴ διοίκηση τοῦ κράτους. Στὸ φιλοσοφικὸ σύστημα τοῦ Κουφούκιου πιστεύεται ὅτι, ἡ ὑπαρξη σωστοῦ κράτους, προϋποθέτει σὰν ἀπαραίτητο στοιχεῖο, τὴ μουσική<sup>23</sup>. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος, γιὰ τὸν ὅποιο στὰ πρῶτα στάδια μουσικὴ συνέθεταν μόνο οἱ αὐτοκράτορες. Οἱ Κινέζοι χρησιμοποιοῦσαν τὴ μουσικὴ στὰ αὐτοκρατορικὰ ἀνάκτορα, ἀλλὰ καὶ στὴν καθημερινή τους ζωή, σὲ θρησκευτικὲς τελετές, νεκρικὲς πομπές, πανηγύρια, παρελάσεις καὶ ἐπίσημα γεύματα<sup>24</sup>. Ἡ κινέζικὴ παράδοση διαβλέπει στὴν πεντάφθογγη κλίμακα, ποὺ χρησιμοποιοῦσαν οἱ Κινέζοι, τὴν ἔκφραση τῶν πέντε ἀρετῶν, δηλαδὴ τῆς καλωσύνης, τῆς δικαιοσύνης, τῆς εὐπρέπειας, τῆς σύνεσης καὶ τῆς χρηστότητας<sup>25</sup>.

Στὴν Ἰνδία ἡ μουσικὴ<sup>26</sup>, σύμφωνα μὲ τὴν Ἰνδικὴ παράδοση, προέρχεται ἀπὸ τὸν Θεό, γι’ αὐτὸν καὶ οἱ περισσότερες πληροφορίες γιὰ τὴν Ἰνδικὴ μουσικὴ προέρχονται ἀπὸ τὶς Βέδες, τὰ Ἱερὰ κείμενα τῶν Ἰνδῶν<sup>27</sup>. Ἔτοι ἡ Ἰνδικὴ μουσικὴ παράδοση εἶναι στενὰ συνδεδεμένη μὲ τὶς κοσμολογικὲς καὶ θρησκευτικὲς ἀντιλήψεις τῶν Ἰνδῶν. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος ποὺ ἡ μουσικὴ στὴν Ἰνδία ἀποτελοῦσε προνόμιο τῶν Ἱερέων, καθώς καὶ τῶν ὑψηλῶν κοινωνικῶν τάξεων<sup>28</sup>. Ἡ ἐκμάθηση τῶν διαφόρων

<sup>22</sup> Οἱ Κινέζοι χρησιμοποίησαν τὴν πεντάτονη κλίμακα, χωρὶς νὰ χρησιμοποιοῦν ἡμιτόνια καὶ προσαγωγέα, ὅπως χρησιμοποιεῖ ἡ ἐπτάφθογγη κλίμακα. Τὸ γρηγοριανὸ μέλος βασίζεται μέχρις ἐνὸς σημείου πάνω στὴν κινέζικὴ πεντάτονη κλίμακα. Περὶ αὐτοῦ βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Θεωρία, σ. 22. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Λεξικό, σσ. 49-50.

<sup>23</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσική, ὄπ.π., σ. 10.

<sup>24</sup> Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 20.

<sup>25</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσική, ὄπ.π., σ. 10.

<sup>26</sup> Ἡ Ἰνδικὴ μουσικὴ ἦταν κατὰ βάση μονόφωνη, ἡ δὲ ὀκτάβα τους διαιρεῖτο σὲ 22 ὑποδιαιρέσεις, οἱ ὅποιες ὠνομάζονταν σρούτι. Παρὰ ταῦτα ὅμως ἡ Ἰνδικὴ μουσικὴ στηρίζεται πάνω σὲ κλίμακες, ποὺ ἔμοιαζαν μὲ τὶς εὐρωπαϊκὲς· χρησιμοποιοῦσαν ὅμως στὰ ποικίλατα τὰ μικρότερα ἀπὸ τὸ ἡμιτόνιο διαστήματα, ὅπως κατὰ παρόμιο τρόπο γίνεται καὶ στὴ βυζαντινὴ μουσική. Βλέπουμε λοιπὸν τὴν συγγένεια, ποὺ ἔχει ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ μὲ τὴν Ἰνδική, ὅσον ἀφορᾶ τὴν ὑποδιαιρέση τῆς κλίμακας σὲ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα.

<sup>27</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσική, ὄπ.π., σ. 9.

<sup>28</sup> Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 24.

ἰνδικῶν τραγουδιῶν γινόταν κατὰ βάση προφορικά, ἀν καὶ οἱ Ἰνδοὶ ἀνέπτυξαν ἔνα είδος μουσικῆς σημειογραφίας<sup>29</sup>.

Ἡ μουσικὴ τῆς Αἰγύπτου<sup>30</sup> κατέχει ἔνεχωριστὴ θέση καὶ ἔχει καθαρὰ θεοκρατικὸν χαρακτῆρα. Αὕτη ρυθμίζεται ἀπὸ τὸν ἀνώτατον ἀρχοντα, δηλαδὴ τὸν Φαραώ, καθὼς καὶ ἀπὸ τοὺς Ἱερεῖς, οἱ δοποῖοι ἔχουν μεγάλην ἴσχυν στὴν Αἴγυπτο<sup>31</sup>. Ὁ Φαραώ, ἀνώτατος θρησκευτικός καὶ πολιτικός ἀρχοντας, ψάλλει θρησκευτικοὺς ὕμνους μέσα στὸν ναὸν σὲ διάφορες θρησκευτικές τελετές<sup>32</sup>. Ἀκόμη οἱ Αἰγύπτιοι τραγουδοῦν διάφορα τραγούδια σὲ ποικίλες τελετές τῆς αὐλῆς, πανηγύρια, διάφορες γεωργικές ἐργασίες, χοροὺς ἢ ἀκόμη καὶ σὲ νεκρικές πομπές<sup>33</sup>. Παρόμοια καὶ οἱ Ἀσσύριοι καὶ οἱ Βαβυλώνιοι χρησιμοποιοῦν τὴν μουσικὴν στοὺς ναούς, στὰ βασιλικὰ παλάτια, στὰ λαϊκὰ πανηγύρια, καθὼς καὶ στὶς παρελάσεις<sup>34</sup>.

Ἡ ρωμαϊκὴ μουσικὴ εἶχε ἀναπτυχθεῖ πολλοὺς αἰῶνες πρὶν οἱ Ρωμαῖοι δεχθοῦν τὴν ἑλληνικὴν ἐπίδρασην σὲ δλους τοὺς πολιτιστικοὺς τομεῖς τῆς ζωῆς τους. Ἡδη ἀπὸ τὸν 80 π.Χ. αἰῶνα ὑπάρχουν παραστάσεις πάνω σὲ διάφορα ὄγγεια μὲ μουσικές σκηνές, ὅπως γεύματα, χοροί, γαμήλιες τελετές, νεκρικές πομπές, λιτανεῖες καὶ διάφορες ἀκροβασίες. Ὑπάρχουν ἀκόμη καὶ ἀποκεφαλίσεις καταδίκων, οἱ δοποῖς γίνονται μὲ μουσικὴ ὑπόκρουση<sup>35</sup>. Στὶς διάφορες μάχες οἱ ὀξεῖς καὶ ἔνεκάθαροι ἥχοι τῶν τρομπετῶν ἀναμειγνύονταν μὲ τοὺς σκοτεινοὺς καὶ τραχεῖς ἥχους τῶν κορυνῶν. Ὁ συνδυασμὸς τῶν δύο αὐτῶν ὁργάνων ἀποσκοποῦσε στὸν νὰ ἐνθαρύνει τὰ ρωμαϊκὰ στρατεύματα καὶ παράλληλα νὰ συγχύσει τὸν ἐχθρό<sup>36</sup>. Ἡ ρωμαϊκὴ μουσικὴ ἀποδέχεται κατὰ τὸν 30 π.Χ. αἰῶνα τὴν θεωρία γιὰ τὴν μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, καθὼς καὶ τὴν ἑλληνικὴν τραγωδία καὶ κωμῳδία. Κατὰ

<sup>29</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσική*, ὄπ.π., σ. 9.

<sup>30</sup> Ἡ μουσικὴ τῶν Αἰγυπτίων εἶχε πολλές διαστήματα καὶ τὶς κλίμακες, μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικήν, ἀφοῦ χρησιμοποιοῦσε τὴν διατονικὴν καὶ χρωματικὴν κλίμακαν ἀπὸ ἀρχαιοτάτους χρόνους. Ἀκόμη ἀπὸ τὸ 1600 π.Χ. οἱ Αἰγύπτιοι χρησιμοποιοῦν γιὰ στρατιωτικοὺς σκοπούς καὶ τὴν τρομπέττα. Βλ. NEF, ὄπ.π., σσ. 28-29.

<sup>31</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσική*, ὄπ.π., σ. 7.

<sup>32</sup> Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 28.

<sup>33</sup> Βλ. ὄπ.π.

<sup>34</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 32.

<sup>35</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 56.

<sup>36</sup> Βλ. GÜNTER FLEISCHHAUTER, *Rome, NGDMM*, τ. 16, σ. 149.

τὸν 1ο αἰῶνα ἡ τραγωδία βρίσκεται σὲ παρακμὴ καὶ ἀπὸ αὐτὴ γεννιέται ἡ παντομίμα, ἡ ὁποία εἶναι θεατρικὴ παράσταση χωρὶς λόγια, δὲλλὰ μὲ κινήσεις καὶ μιμική, μὲ μουσικὴ ὑπόκρουση<sup>37</sup>.

### 1) *Η μουσικὴ στοὺς ἀρχαίους Ἑλληνες*

Γιὰ πρώτη φορὰ συναντᾶμε ἔντεχνη μουσικὴ καὶ ποίηση στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα στὴν ἐποχὴ τοῦ Ὁμήρου. Ἰσως νὰ ὑπῆρχε καὶ ἀρχαιότερα, ὅμως δὲν τὸ γνωρίζουμε. Τὸ εἶδος, τὸ ὅποιο συναντᾶμε κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτή, εἶναι τὸ ἔπος. Τὰ λεγόμενα ἐπικὰ τραγούδια ἔξιστοροῦσαν ἡρωικὰ κατορθώματα καὶ ἔνδοξες στιγμὲς στοὺς πολέμους, καὶ συνοδεύονταν πάντοτε ἀπὸ μουσικὰ ὅργανα, ὅπως τὴ λύρα καὶ τὴν κιθάρα. Τὸ ὑφος τῶν ἐπικῶν τραγούδιων ἔμοιαζε μὲ τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς ἀπαγγελίας<sup>38</sup>, ἢ ἔνα εἶδος μεταξὺ μουσικῆς ἀπαγγελίας-φετοιτατίβο<sup>39</sup> καὶ μελωδίας. Τὸ ἔπος τραγουδοῦσαν οἱ ραψῳδοί, οἱ ὅποιοι ἦταν ταυτόχρονα καὶ ποιητὲς καὶ συνθέτες, σὲ διάφορες τελετές, συμπόσια, γιορτὲς ἢ σὲ ὅγιωνες<sup>40</sup>. Ἀρχικὰ τὰ ποικίλα ἡρωικὰ τραγούδια ἦταν τραγούδια μόνο τῶν εὐγενῶν. Μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου τὰ ὅμηρικὰ ἔπη ἔγιναν κτῆμα εὐρύτερου κοινοῦ<sup>41</sup>. Τόσο στὸν Ὁμηρο ὅσο καὶ στὸν Ἡσίοδο<sup>42</sup>, ἡ ποίηση διαδραματίζει παιδευτικὸ ρόλο, ἀφοῦ διαιωνίζει τὶς ἀξίες, ποὺ καθιέρωσε ἡ συγκεκριμένη κοινωνικὴ τάξη<sup>43</sup>.

Κατὰ τὴν ὅμηρικὴ ἐποχὴ χρησιμοποιοῦσαν ἐπίσης διάφορα τραγούδια, ὅπως τὸν ὅμεναιο γιὰ τὸν γάμο, τὸν θρῆνο γιὰ τὸ μοιρολόγι σὲ κηδεῖες ἢ σὲ ἄλλα πένθιμα γεγονότα, τὸν κῶμο γιὰ τὰ γλέντια καὶ τὶς διασκεδάσεις, τὰ παροίνια, γιὰ νὰ

<sup>37</sup> Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 56. GÜNTER FLEISCHHAUTER, *NGDMM*, τ. 16, σσ. 146-153.

<sup>38</sup> Κάτι παρόμοιο ἔχουμε σήμερα στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, ὅταν ἀπαγγέλλει ὁ ἵεροψάλτης ἐμμελῶς τὸν ἀπόστολο ἢ ὁ διάκονος ἢ ὁ ἵερέας τὸ εὐαγγέλιο.

<sup>39</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Λεξικό*, ὅπ.π., σ. 48.

<sup>40</sup> Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 47.

<sup>41</sup> Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγιος, γιὰ τὸν ὅποιο τὰ ὅμηρικὰ ἔπη συνέχισαν νὰ ζοῦν γιὰ πολλοὺς αἰῶνες καὶ νὰ ἀποτελοῦν τὴν κοινὴ ἐθνικὴ κληρονομιά. Βλ. ΣΚΙΑΔΑ, *Λυρισμός*, σ. 11.

<sup>42</sup> Ὁ Ἡσίοδος θεωρεῖται ὁ σπουδαιότερος μετὰ τὸν Ὁμηρο ἐπικὸς ποιητής.

<sup>43</sup> Βλ. ΣΚΙΑΔΑ, *Λυρισμός*, ὅπ.π., σ. 11.

γιορτάσουν τὸ κρασί, τὸν λίνο γιὰ τὸν τρυγητό, τὰ νανουρίσματα καὶ πολλὰ ἄλλα<sup>44</sup>.

Κατὰ τὸν 7ο καὶ 6ο π.Χ. αἰῶνα συναντοῦμε τὴ λυρικὴ ποίηση<sup>45</sup>. Σ' αὐτὴ συναντᾶμε διάφορες ὀδές, παιᾶνες, ἐρωτικὰ ποιήματα, ἐλεγεῖα, θρήνους, ἐπινίκια, παρθένια, ὑπορχήματα καὶ ἄλλα<sup>46</sup>. Σ' αὐτὴ τὴ μουσικὴ, ἡ ὅποια συνωδευόταν ἀπὸ τὴ λύρα ἢ τὴν κιθάρα, ὁ ποιητὴς ἐκφράζει, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ἐπικὰ τραγούδια, τὰ δικά του ὑποκειμενικὰ συναισθήματα, καὶ προσπαθεῖ νὰ περιγράψει τὸν δικό του ἐσωτερικὸ κόσμο<sup>47</sup>. Μὲ τὴ λυρικὴ ποίηση μεταφερόμαστε ἀπὸ τὴν πολεμικὴ ἀριστοκρατία τοῦ Ὁμηρου καὶ τὴν ἀγροτικὴ τάξη τοῦ Ἡσιόδου σὲ ἀστικὰ περιβάλλοντα<sup>48</sup>. Κατὰ τὴν ἀρχαϊκὴ λυρικὴ ποίηση τῶν Ἑλλήνων τὸ ἄτομο χειραφετεῖται καὶ ἀποδεσμεύεται ἀπὸ συγκεκριμένη τάξη, καὶ ψάχνει νὰ βρεῖ τὴν προσωπικὴ του φυσιογνωμία. Ἀκόμη κατὰ τὸν 7ο καὶ 6ο αἰῶνα ἐπιτελεῖται, μὲ τὴ λυρικὴ ποίηση, ἡ ἀνακάλυψη τοῦ «Ἐγώ»<sup>49</sup>. Μὲ τὴ λυρικὴ ποίηση ὁ ἄνθρωπος ἐπιστρέφει ἀπὸ τὶς περιπλανήσεις στὸν κόσμο τοῦ παρελθόντος στὸν προσωπικό του κόσμο. Ἔτσι ἀπὸ τὶς ἀτέρμονες ἀφηγήσεις τῶν ραφωδιῶν ἐπιστρέφει ὁ ἄνθρωπος στὴ σύντομη ποίηση, ἡ ὅποια εἶναι χρονικὰ καὶ θεματολογικὰ περιωρισμένη<sup>50</sup>.

Κατὰ τὸν 6ο π.Χ. αἰῶνα ἀναπτύχθηκε καὶ ἡ ἐκτέλεση μελωδιῶν μὲ αὐλὸν καὶ κιθάρα. Στοὺς μουσικοὺς ἀγῶνες βραβεύονταν μὲ χρηματικὰ ἢ ἄλλα ἔπαθλα οἱ καλύτεροι αὐλητὲς

<sup>44</sup> Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 47.

<sup>45</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανοῦτσος, «ἀπὸ τὶς τέχνες τοῦ λόγου μεγαλύτερη ἀφαιρετικὴ» δύναμη ἔχει ὠρισμένως ἡ Ποίηση, καὶ μάλιστα στὴ λυρικὴ μιօρφή της. - Τὸ καθαρὰ λυρικὸ ποίημα ἐπιδιώκει μὲ τὴν κομψότητα τοῦ τεχνικοῦ του δπλισμοῦ περισσότερο νὰ ὑποβάλει παρὰ νὰ ἔξηγήσει, νὰ ὑπαινιχτεῖ παρὰ νὰ ἐκθέσει, νὰ γοητέψει παρὰ νὰ πείσει». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, Αἰσθητικὴ, ὄπ.π., σ. 366. Ἡ λυρικὴ ποίηση ἀκόμη «ἀπέπνεε τὸ ἀρωμα τῆς ἀγάπης πρὸς τὴν εἰρήνη». ΦΙΛΗ, Εἰρήνη, σ. 4.

<sup>46</sup> Ὁπως ὑποστηρίζει ὁ Ἀ. Σκιαδᾶς, ὁ θρῆνος, ὁ παιᾶνας, ἡ γνώμη καὶ ἡ παραίνεση, τὸ τραγούδι τῆς δουλειᾶς, τοῦ πόνου ἢ τῆς χαρᾶς, ὁ ὕμνος κ.ἄ. μαρτυροῦνται μὲ διάφορους τρόπους πολὺ πρὸ τὸν 7ο αἰῶνα. Βλ. ΣΚΙΑΔΑ, ὄπ.π., σ. 11.

<sup>47</sup> Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 47.

<sup>48</sup> Βλ. ΣΚΙΑΔΑ, ὄπ.π., σ. 12.

<sup>49</sup> Βλ. ὄπ.π.

<sup>50</sup> Βλ. ὄπ.π.

καὶ κιθαριστές<sup>51</sup>. Μποροῦμε ἀκόμη νὰ ἀναγνωρίσουμε κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἔνα εἶδος προγραμματικῆς μουσικῆς<sup>52</sup>. Κατὰ τὸ 586 π.Χ. ὁ αὐλητὴς Σακάδας νίκησε στοὺς ὀλυμπιακοὺς ἀγῶνες τῶν Δελφῶν, παίζοντας ἔνα νόμο<sup>53</sup>, ὁ δόποῖος μὲ τὴν μουσικὴν του περιέγραψε τὴν πάλη τοῦ θεοῦ Ἀπόλλωνα μὲ τὸν δράκοντα Πύθωνα. Παράλληλα καὶ ὁ Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος (417-357 π.Χ.) στὸ ἔργο του, ποὺ φέρει τὸν τίτλο Ναυτίλος, περιγράφει μιὰ τρικυμία<sup>54</sup>. Ὁμως στὴν ἀρχαίᾳ ἐλληνικὴ μουσικὴ τὶς περισσότερες φορές αὐτὴν συνοδεύεται ἀπὸ τὸ ποιητικὸ κείμενο. Τὰ ὅργανα ἀντικαθιστοῦν τὶς φωνὲς μόνο γιὰ περιγραφικοὺς σκοπούς, καὶ ὅχι γιὰ νὰ ἀκουστεῖ ἡ μουσικὴ αὐτὴ καθ’ ἑαυτή, ὅπως συμβαίνει στὴ μουσικὴ, ἡ δόποια ἀναπτύχθηκε στὴ Δύση ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ μετά.

Πρῶτος, ὁ δόποῖος συστηματοποίησε τὴν θεωρία τῆς μουσικῆς, ἥταν ὁ Πυθαγόρας (582-505 π.Χ.), διάσημος φιλόσοφος καὶ μουσικός, ὁ δόποῖος κατὰ τὸν 6ο π.Χ. αἰῶνα κατασκεύασε τὸ μονόχορδο. Αὐτὸς ἀποτελεῖτο ἀπὸ μιὰ τεντωμένη χορδὴ καὶ ἔνα καβαλλάρη (μαγάδα), ὁ δόποῖος μετακινεῖτο. Ὁταν ὁ καβαλλάρης τοποθετεῖτο στὸ μέσον τῆς χορδῆς, τότε ἀκουγόταν ἡ ὀκτάβα. Ὁταν ἡ χορδὴ χωριζόταν σὲ τρία μέρη, τότε τὰ δύο ἔδιναν τὴν καθαρὴν πέμπτη. Ὁταν ἡ χορδὴ χωριζόταν σὲ τέσσερα, τότε τὰ τρία ἔδιναν τὴν καθαρὴν τετάρτη<sup>55</sup>. Ἀκόμη ὁ Πυθαγόρας ἥταν ὁ πρῶτος, ὁ δόποῖος μεταχειρίστηκε τὰ γράμματα τοῦ ἐλληνικοῦ ἀλφαριθμοῦ σὰν μουσικὰ σημεῖα<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 49.

<sup>52</sup> Προγραμματικὴ μουσικὴ ὀνομάζεται ἡ περιγραφικὴ μουσικὴ. Βλ. ROGER SCRUTON, *Programme music, NGDMM*, τ. 15, σσ. 283-287. KENNEDY, *Dictionary*, σ. 506.

<sup>53</sup> Νόμος εἶναι μιὰ μελωδικὴ γραμμή, ἡ δόποια κινεῖται ἐλεύθερα, ὅμως μέσα σὲ κάποια περιωρισμένα πλαίσια. Ἡ ἀρχικὴ μορφὴ τοῦ νόμου, δηλαδὴ ἡ μελωδικὴ γραμμή, τὸ γένος, ἡ κλίμακα καὶ ὁ ρυθμός, παραμένουν ἀμετάβλητα. Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 50, ὑποσημ. 1.

<sup>54</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 50.

<sup>55</sup> Ὁ Πυθαγόρας ἥταν ὁ πρῶτος, ὁ δόποῖος καθώρισε τὶς σχέσεις τῶν διαστημάτων. Αὐτὰ τὰ πορίσματα τοῦ Πυθαγόρα ἀκολούθησε ἀργότερα καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ Μεσαίωνα στὴ Δύση καὶ στὴν Ἀνατολὴ καὶ ἀκολούθως ἡ μουσικὴ τῆς Ἀναγεννήσεως. Βλ. NEF, ὄπ.π., σσ. 50-51. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν (Βατ.), σσ. 78-81. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδὴ, σσ. 56-62. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ, Μαθήματα, σ. 70 καὶ σ. 84. ΜΑΥΡΑΓΑΝΗ, Παιδεία, σ. 160.

<sup>56</sup> Βλ. ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ, Θεωρητικό, σ. 106, ὑποσημ. (\*).

Η λέξη «μουσική» ἀρχίζει νὰ χρησιμοποιεῖται στοὺς ἀρχαίους Ἑλληνες ἥδη ἀπὸ τὸν 5ο π.Χ. αἰῶνα<sup>57</sup>. Ο Πίνδαρος στὸν πρῶτο ὀλυμπιακὸ ὕμνο, ὁ ὅποιος συνετέθη κατὰ τὸ 476 π.Χ., χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη «μουσική». Ο Πίνδαρος γράφει συγκεκριμένα γιὰ τὸν Ἱέρωνα ὅτι βρίσκει τέρψη καὶ εὐχαρίστηση στὰ λαμπρότατα ἄνθη τῆς μουσικῆς<sup>58</sup>.

Η πιὸ λαμπρὸ ποιητικὴ καὶ μουσικὴ δημιουργία στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ὑπῆρξε ἡ ἀττικὴ τραγῳδία καὶ κωμῳδία κατὰ τὸν 5ο π.Χ. αἰῶνα. Σ' αὐτὸ τὸ εἶδος ἔγινε μιὰ ἔξαισια σύζευξη ποίησης, μουσικῆς καὶ χοροῦ. Ο αὐλὸς συνάδευε τὰ χορικὰ καὶ οἱ μονόλογοι καὶ διάλογοι ἦταν μιὰ ἀπαγγελία μὲ τὴ συνοδεία λύρας ἢ κιθάρας<sup>59</sup>. Πολλὲς φορὲς ἡ ἀπαγγελία αὐτὴ μετατρέποταν σὲ μελῳδία. Οἱ χοροὶ ἦταν τραγουδιστοὶ καὶ τοὺς συνάδευε πάντοτε ὁ αὐλός<sup>60</sup>.

Η μουσικὴ σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων δὲν νοεῖται ὡς αὐτόνομη τέχνη, ὅπως τὴν ἐννοοῦμε ἐμεῖς σήμερα, ἀλλὰ εἶναι ἀρρηκτα συνδεδεμένη μὲ τὸν λόγο, τὸν ρυθμό, τὸ τραγούδι, τὸν ἥχο τῶν διαφόρων μουσικῶν ὁργάνων καθὼς καὶ μὲ τὸν χορό<sup>61</sup>. Ο Πλάτωνας καθορίζει τὴν ἔννοια τῆς μουσικῆς, ρωτώντας τὸν Ἀλκιβιάδη ποιὰ εἶναι ἡ τέχνη, ποὺ παίζει κανεὶς κιθάρα, ποὺ τραγουδᾶ καὶ χορεύει ὅπως πρέπει, καὶ ὁ Ἀλκιβιάδης ἀπαντᾶ ὅτι εἶναι ἡ μουσική<sup>62</sup>. Στὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Πλάτωνα ἡ μουσικὴ δὲν ἐθεωρεῖτο κάτι αὐτονομημένο καὶ ἀνεξάρτητο, ἀλλὰ συνυφασμένη μὲ τὸ ἄσμα καθὼς καὶ μὲ τὸν χορό.

Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ἡ μουσικὴ εἶχε πρωτεύοντα καὶ κυριαρχικὸ ρόλο, παιδαγωγικὲς προεκτάσεις καὶ θεραπευτικὲς ἰδιότητες<sup>63</sup>. Ο Πλάτωνας στὴν «Πολιτεία» ἀναφέρει ὅτι πρέπει μὲ μεγάλη εὐλάβεια καὶ περίσκεψη νὰ ἀποφεύγουμε κάθε νέα ἀλλαγὴ στὸ εἶδος τῆς μουσικῆς, ἐπειδὴ διατρέχουμε ἔτσι τὸν κίνδυνο νὰ

<sup>57</sup> Βλ. Κ. Δ. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗ, *Μουσική, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 103.

<sup>58</sup> Βλ. Pindare, *Olympiques*, τ. 1, στ. 15: «ἀγλαΐζεται δὲ καὶ μουσικᾶς ἐν ἀώτῳ».

<sup>59</sup> Η ἀπαγγελία αὐτὴ λεγόταν παρακαταλογή.

<sup>60</sup> Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 49.

<sup>61</sup> Βλ. Κ. Δ. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗ, *Μουσική, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 104.

<sup>62</sup> Βλ. ΠΛΑΤΩΝΟΣ, Ἀλκιβιάδης, σ. 44: «Ἴθι δὴ καὶ σὺ – πρέποι γὰρ ἂν που καὶ σοὶ τὸ καλῶς διαλέγεσθαι – εἰπὲ πρῶτον, τίς ἡ τέχνη ἡς τὸ κιθαρίζειν καὶ τὸ ἄδειν καὶ τὸ ἐμβαίνειν ὁρῶς; Συνάπασα τίς καλεῖται;... Μουσικὴν μοι δοκεῖς λέγειν».

<sup>63</sup> Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σ. 393.

χάσουμε τὸ ὄλον· γιατὶ πουθενὰ δὲν γίνεται νὰ μετακινηθοῦν οἱ τρόποι τῆς μουσικῆς, χωρὶς μαζὶ νὰ μετακινηθοῦν καὶ οἱ μεγαλύτεροι νόμοι τῆς πολιτείας<sup>64</sup>. Βλέπουμε ἐδῶ ὅτι ὁ Πλάτωνας πίστευε, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ Ἀθηναῖος μουσικὸς Δάμωνας, ὅτι ἐάν κάνουμε ὅποιαδήποτε μεταβολὴ στοὺς τρόπους τῆς μουσικῆς, τότε αὐτὴ θὰ ἔχει ἄμεση ἐπίδραση στὴ μεταβολὴ τοῦ ἥθους τῶν πολιτῶν<sup>65</sup>. Πρέπει μὲ πολλὴ προσοχὴ καὶ περίσκεψη νὰ γίνεται ὅποιαδήποτε ἀλλαγὴ στὴ μορφολογικὴ δομὴ τῆς μουσικῆς, διότι αὐτὴ θὰ ἐπηρεάσει ἄμεσα, ὅπως πίστευε ὁ Πλάτωνας, τὶς καθιερωμένες κοινωνικὲς συνήθειες καθώς καὶ τὸν ἀτομικὸ χαρακτήρα τῶν προσώπων.

Ο Ἀριστοτέλης στὰ «Πολιτικὰ» ἀναφέρει ὅτι οἱ διάφορες ἀρμονίες<sup>66</sup>, οἱ ὅποιες διακρίνονται ἡ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη, διεγείρουν διάφορα πάθη κατὰ τὴν ἀκρόασή τους<sup>67</sup>. Ἔτσι, οἱ ἀκροατὲς δὲν διατίθενται πρός κάθε μιὰ ἀπὸ αὐτές μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ο

<sup>64</sup> Βλ. ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Πολιτεία*, σ. 268C: «εἴδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον ὡς ἐν ὄλῳ κινδυνεύοντα· οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὡς φησί τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι».

<sup>65</sup> Βλ. Κ. Δ. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗ, *Μουσικὴ, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 104. Περὶ τῶν τρόπων στὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ μουσικὴ βλ. ΣΤΑΘΗ, *Ἀναγραμματισμοί*, ὄπ.π., σ. 35, ὑποσημ. 3.

<sup>66</sup> Μὲ τὸν ὅρο ἀρμονία οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες ἐννοοῦσαν τὴ μελωδία, τὴ διαδοχὴ δηλαδὴ τῶν φθόγγων μὲ ρυθμικὴ διάταξη. Ἡ ἀρμονία μὲ τὴ σημερινή της ἐννοια ἦταν ἀγνωστὴ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ. Ὑπῆρχε ἀπλὰ ἡ ταυτόχρονη συνήχηση δύο φθόγγων, τὴν ὅποια δύνομαζαν συμφωνία. Σύμφωνα διαστήματα οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες δεχόντουσαν μόνο τὰ διαστήματα 8ης, 5ης καὶ 4ης. Τὰ διαστήματα 3ης καὶ 6ης, τὰ ὅποια σήμερα θεωροῦνται σύμφωνα, οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες τὰ θεωροῦσαν διάφωνα. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη γὰρ τὰ σύμφωνα καὶ διάφωνα διαστήματα ἐπεκράτησε μέχρι καὶ τὸν Μεσαίωνα. Βλ. NEF, ὄπ.π., σσ. 40-43. Περὶ τῶν διαστημάτων βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Θεωρία*, ὄπ.π., σ. 19. Ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ ἦταν πάντοτε μονόφωνη σὲ ταυτοφωνία ἡ ὀκτάβα. Μερικές φορὲς ἡ ἐνόργανη μουσικὴ συνώδευε τοὺς τραγουδιστές μιὰ ὀκτάβα ψηλότερα, χρησιμοποιῶντας ποικίλα μουσικὰ στολίδια. Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ ὠνομαζόταν ἑτεροφωνία. Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 50. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικὸν (Βατ.)*, σσ. 542-546.

<sup>67</sup> Βλ. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ, *Πολιτικά*, σ. 744, 1340a39-1340b5: «καὶ τοῦτο ἔστι φανερόν, εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἀρμονιῶν διέστηκε φύσις ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ὅλλα πρὸς μὲν ἐνίσις ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλούμενην, πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρως τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἡ δωριστὶ μόνη τῶν ἀρμονιῶν, ἐνθουσιαστικοὺς δὲ ἡ φρυγιστί».

μιξολύδιος τρόπος προκαλεῖ στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου λύπη καὶ κατάθλιψη. Ἀλλοι τρόποι, πιὸ ἥδυπαθεῖς, προκαλοῦν κάποια ἔκλυση τῆς διανοητικῆς ἐνέργειας. Ὁ δώριος τρόπος προκαλεῖ στὴν ψυχὴ τοῦ ἀκροατὴ κάποια μέση ψυχικὴ διάθεση καὶ μεγάλη γαλήνη. Ὁ δώριος τρόπος ἀκόμη ἐπιστεύετο ὅτι ἐνδυναμώνει τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἀνθρώπου, καὶ τοῦ δίνει θάρρος καὶ δύναμη μπροστά στὸν κίνδυνο. Ὁ φρύγιος τρόπος γεμίζει τὸν ἀνθρωπὸ μὲ ἐνθουσιασμὸ καὶ ἔκσταση. Ὁ φρύγιος τρόπος ἀκόμη μὲ τὸ ρυθμό του, τὴν κλίμακα καὶ τὴν κίνηση τῆς μελωδίας ἔχει τὴ δύναμη νὰ ξυπνᾶ τὰ κατώτερα ἐνστικτα καὶ πάθη τοῦ ἀνθρώπου καὶ νὰ φλογίζει τὰ πνεύματα. Κάθε κλίμακα καὶ τρόπος στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, ἀνάλογα μὲ τὰ μοριακὰ διαστήματα, τὰ ὅποια εἶχε, προκαλοῦσε στὸν ἀκροατὴ ἀνάλογα συναισθήματα καὶ ψυχικὲς διαθέσεις καὶ καταστάσεις<sup>68</sup>. Οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες παραδέχονταν ὅτι τὰ ἡχητικὰ φαινόμενα συνδέονται πολὺ στενὰ μὲ τὶς διάφορες ψυχικὲς καταστάσεις<sup>69</sup>. Οἱ διάφοροι ἥχοι μιᾶς μελωδίας προκαλοῦν στὴν ψυχὴ τοῦ ἀκροατὴ διάφορα συναισθήματα, θετικὰ ἢ ἀρνητικά. Πρέπει λοιπὸν οἱ ἀνθρωποι νὰ χρησιμοποιοῦν τὴ δύναμη τῆς μουσικῆς, γιὰ νὰ διαπαιδαγωγοῦν τοὺς νέους<sup>70</sup>. Ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ ἦταν πολὺ πιὸ πλούσια, ὅσον ἀφορᾶ τοὺς τρόπους, ἀφοῦ διέθετε μιὰ ποικιλία κλιμάκων (τρόπων), οἱ ὅποιοι μετέδιδαν στὸν ἀκροατὴ ποικίλα συναισθήματα. Ἀντίθετα ἡ σημερινὴ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἔχει

<sup>68</sup> Οἱ κυριώτεροι τρόποι τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς ἦταν ὁ Δώριος (μι-μι), ὁ Φρύγιος (ρε-ρε), ὁ Λύδιος (ντο-ντο) καὶ ὁ Μιξολύδιος (σι-σι). Ὕπηρχαν καὶ τρεῖς ἄλλοι τρόποι, οἱ ὅποιοι θεωροῦνταν ὅτι παράγονται ἀπὸ τοὺς πρώτους. Αὐτοὶ ἦταν ὁ Ὑποδώριος (λα-λα), ὁ Ὑποφρύγιος (σολ-σολ) καὶ ὁ Ὑπολύδιος (φα-φα). Ἀργότερα δημιουργήθηκαν ἄλλοι τρεῖς τρόποι, ὁ Ὑπερδώριος (σι-σι), ὁ Ὑπερφρύγιος (λα-λα) καὶ ὁ Ὑπερλύδιος (σολ-σολ), οἱ ὅποιοι ὅμως ἀντιστοιχοῦσαν μὲ τὸν Μιξολύδιο, τὸν Ὑποδώριο καὶ τὸν Ὑποφρύγιο. Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 40. Ἡ μουσικὴ σημειογραφία στὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ μουσικὴ χρησιμοποιοῦσε τὰ γράμματα τοῦ ἀλφαριθμοῦ σὲ ὅρθια, πλάγια ἢ ἀνάποδη θέση, ὑπῆρχαν δὲ περὶ τὰ χίλια πεντακόσια σημάδια. Βλ. ὅπ.π., σ. 44. Πρῶτος ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος διετύπωσε τὴ θεωρία ὅτι ὁ δώριος τρόπος τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὸν Δ' εἰδιμολογικὸ ἥχο τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Ψάχος Κωνσταντῖνος* Α., ΛΕΜ, τ. 6, σ. 649.

<sup>69</sup> Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Μορφολογία*, σ. 71.

<sup>70</sup> Βλ. NEF, ὅπ.π., σσ. 52-53. Αὐτὴ τὴ μυστικὴ παιδαγωγικὴ δύναμη τῆς μουσικῆς κατανόησαν αἰώνες ἀργότερα οἱ πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, καὶ τὴν χρησιμοποίησαν, τόσο στὸν ἴερὸν ναὸν ὅσο καὶ ἐκτός, γιὰ διαπαιδαγώγηση τῶν πιστῶν.

περιοριστεῖ βασικὰ σὲ δύο μόνο κλίμακες, τὴ μείζονα καὶ τὴν ἐλάσσονα, οἱ δόποις μεταδίδουν ἀπλὰ τὸ χαρούμενο καὶ τὸ λυπηρὸ αἴσθημα<sup>71</sup>.

Παρόμοιοι μὲ τοὺς ἀρχαίους ἐλληνικοὺς τρόπους, καὶ οἱ ἐλληνικοὶ ρυθμοὶ ἔχουν τὸν ἴδιο χαρακτῆρα. Ἐλλοι ρυθμοὶ δηλαδὴ εἶναι βραδεῖς καὶ γαλήνιοι, καὶ ἄλλοι χαρακτηρίζονται ἀπὸ εὐκινησίᾳ ἀπὸ αὐτοὺς ἄλλοι μὲν ἔχουν πιὸ φορτικές κινήσεις, ἐνῷ ἄλλοι πιὸ ἐλεύθερες. Ἀπὸ αὐτὸς λοιπόν, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἀριστοτέλης, γίνεται φανερὸ δτὶ ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ διαμορφώνει κάποιο ἥθος τῆς ψυχῆς, καί, ἀν τὸ κατορθώνει αὐτό, τότε εἶναι φανερὸ δτὶ οἱ νέοι πρέπει νὰ ἐκπαιδεύονται σ' αὐτή<sup>72</sup>.

Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ σκοπὸ ἔχει, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἡ βυζαντινὴ, νὰ ὑπηρετήσει τὸ ποιητικὸ κείμενο, καὶ νὰ ὑπογραμμίσει τοὺς μελωδικοὺς καὶ ρυθμικοὺς τονισμούς, οἱ δόποιοι ὑπάρχουν στὰ λόγια τοῦ κειμένου. Στὸ σημεῖο αὐτὸ παρατηροῦμε τὴ στενὴ σχέση, ποὺ ἔχουν ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ μὲ τὴ βυζαντινὴ, ἀφοῦ καὶ οἱ δύο ὑπηρετοῦν βασικὰ τὸν λόγο. Ἡ μουσικὴ ἔχει ἀπόλυτη ἐξάρτηση ἀπὸ τὸν λόγο, ἀφοῦ ὁ ρυθμὸς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου καθορίζει τὸν ρυθμὸ τῆς μελωδίας. Ἐτσι παρατηροῦμε δτὶ τὰ ποιητικὰ μέτρα διαμορφώνουν καὶ καθορίζουν τὰ μουσικὰ μέτρα<sup>73</sup>. Ὁπως στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ, ἔτσι καὶ κατὰ τὴ βυζαντινὴ ἐποχή, δεν ὑπῆρχε ποίηση χωρὶς τὴ μουσικὴ ἐπένδυση ἡ μουσικὴ χωρὶς τὸ ποιητικὸ κείμενο. Καὶ τὰ δύο ἥταν ἀλληλένδετα καὶ ἀχώριστα, γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἴδιο πρόσωπο στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ἥταν καὶ μελωδὸς καὶ ποιητής<sup>74</sup>.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες εἶχαν κατανοήσει τὸ γεγονὸς δτὶ ὁ ἄνθρωπος, καὶ ἴδιαίτερα ὁ νέος, δὲν μπορεῖ νὰ ὑπομένει δτιδήποτε, ἐκτὸς ἀν αὐτὸ ἔχει κάποια τέρψη καὶ εὐχαρίστηση. Ἡ μουσικὴ ἀπὸ τὴ φύση τῆς περιέχει καὶ τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα καὶ ἔτσι εἶναι εὐχάριστη στὴν ἀκοὴ κάθε ἡλικίας, καὶ ἴδιαίτερα τοῦ

<sup>71</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 40. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Θεωρία, ὄπ.π., σσ. 8-11 καὶ 15-19.

<sup>72</sup> Βλ. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ, Πολιτικά, ὄπ.π., σ. 744, 1340b8-14: «Τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον ἔχει καὶ τὰ περὶ τοὺς δύναμις· οἱ μὲν γὰρ ἥθος ἔχουσι στασιμώτερον οἱ δὲ κινητικόν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικώτερας ἔχουσι τὰς κινήσεις οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας. Ἐκ μὲν οὖν τούτων φανερὸν δτὶ δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἥθος ἡ μουσικὴ παρασκευάζειν, εἰ δὲ τούτο δύναται ποιεῖν, δῆλον δτὶ προσαπτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους».

<sup>73</sup> Βλ. NEF, ὄπ.π., σ. 44.

<sup>74</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 47.

νέου<sup>75</sup>. Ἐν ὑπῆρχε μόνο ὁ πεζὸς ἢ ποιητικὸς λόγος, τότε θὰ ἦταν πολὺ δύσκολη ἢ λειτουργία τῆς κατανόησης καὶ ἀπομνημόνευσης ἢ τῆς διείσδυσης τοῦ λόγου στὴν ψυχὴ τοῦ ἀρροατῆ, διότι ἔνα κείμενο ἢ ἔνα ποίημα κατανοεῖται καλύτερα καὶ ἀπομνημονεύεται εὐκολότερα ὅταν εἶναι ἐπενδυμένο μὲ μουσική. Αὐτὴ τὴν ἀρχὴν ἔχαν κατανοήσει καὶ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, καὶ γι’ αὐτὸν χρησιμοποιοῦν τὴ μουσική, γιὰ νὰ ἐπενδύουν τὰ κείμενά τους.

Βασικὴ ἀρχὴ τῆς ἀριστοτέλειας φιλοσοφίας εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ διάπλαση τῆς ποιότητας τοῦ θήθους συντελεῖ ἴδιαίτερα ἀν ὁ κάθε ἀνθρωπος συμμετέχει προσωπικὰ στὴ μουσικὴ ὡς ἐκτελεστής. Διότι εἶναι ἀδύνατο, ἢ τουλάχιστο δύσκολο, ἀνθρωποι, οἱ ὅποιοι δὲν ἔχουν ἀτομικὴ πρακτικὴ πεῖρα, νὰ γίνουν σπουδαῖοι κριτὲς τῶν μουσικῶν ἔργων<sup>76</sup>. Βλέπουμε ἐδῶ ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης, ὁ ὅποιος ἀπηχεῖ τὴ γενικότερη σκέψη τῆς ἐποχῆς του, θεωρεῖ ὅτι ὁ ἀνθρωπος δὲν μπορεῖ νὰ γίνει κριτής τῆς μουσικῆς, ἀν πρῶτα δὲν ἔχει ὁ ἴδιος γίνει ἐκτελεστής της.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες εἶχαν κατανοήσει ὅτι πρέπει νὰ διαπαιδαγωγοῦν τὰ παιδιά ἀπὸ τὴ βρεφικὴ ἡλικία μὲ τὴ μουσική, ὥστε σταδιακὰ νὰ γνωρίζουν τὴ χρήση τῶν διαφόρων ὁργάνων. Γι’ αὐτὸν τὸν λόγο, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἀριστοτέλης<sup>77</sup>, ἔδιναν στὰ παιδιά τὸ «κρόταλο τοῦ Ἀρχύτα»<sup>78</sup>, γιὰ νὰ παίζουν μὲ αὐτό, καὶ ἔτσι νὰ μὴ σπάζουν τὰ οἰκιακὰ σκεύη, διότι ἡ παιδικὴ ἡλικία εἶναι φύσει ἀνήσυχος. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο διαπαιδαγωγοῦσαν καὶ τὰ παιδιά μὲ τὴ μουσική.

<sup>75</sup> Βλ. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ, *Πολιτικά*, ὅπ.π., σσ. 744-747, 1340b14-17: «Ἐστι δὲ ἀριμόττουσα πρὸς τὴν φύσιν τὴν τηλικαύτην ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς· οἱ μὲν γάρ νέοι διὰ τὴν ἡλικίαν ἀνήδυντον οὐδὲν ὑπομένουσιν ἐκόντες, ἡ δὲ μουσικὴ φύσει τῶν ἡδυσμένων ἐστίν».

<sup>76</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 746, 1340b22-26: «Οὐκ ἄδηλον δὲ ὅτι πολλὴν ἔχει διαφορὰν πρὸς τὸ γίγνεσθαι ποιούς τινας, ἐάν τις αὐτὸς κοινωνῇ τῶν ἔργων· ἐν γάρ τι τῶν ἀδυνάτων ἡ χαλεπῶν ἐστι μὴ κοινωνήσαντας τῶν ἔργων κριτὰς γενέσθαι σπουδαίους».

<sup>77</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 746, 1340b26-30: «Ἄμα δὲ καὶ δεῖ τοὺς παῖδας ἔχειν τινὰ διατριβήν, καὶ τὴν Ἀρχύτου πλαταγὴν οἰεσθαι γενέσθαι καλῶς, ἦν διδόασι τοῖς παιδίοις ὅπως χρώμενοι ταύτη μηδὲν καταγνύωσι τῶν κατὰ τὴν οἰκίαν· οὐ γὰρ δύναται τὸ νέον ἡσυχάζειν».

<sup>78</sup> Οἱ Ἀρχύτας ἦταν πυθαγόρειος φιλόσοφος, μαθηματικὸς καὶ πολιτικός, σύγχρονος τοῦ Πλάτωνα. Τὸ κρόταλο αὐτὸν ἀπετελεῖτο ἀπὸ δύο μεταλλικοὺς δίσκους, οἱ ὅποιοι ἦταν ἐνωμένοι μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε μὲ τὴν κίνησή τους νὰ δημιουργοῦν ἔνα θόρυβο. Σύμφωνα μὲ μιὰ ἄλλη παράδοση, τὸ παιδικὸ αὐτὸν παιχνίδι ἀποδίδεται σὲ συνώνυμο ξυλουργό.

Κατὰ τὸν 2ο π.Χ. αἰῶνα στὴν Ἀλεξάνδρεια ὁ Κτησίβιος ἐφεῦρε τὴν ὑδραυλη. Αὐτὴ ἦταν ἔνα μεγάλο πνευστὸ δρυγανό, τὸ ὅποιο εἶχε χάλκινους ἡχηροὺς αὐλούς. Ἀκόμη παιζόταν μὲ πλῆκτρα. Τὸ δρυγανό αὐτὸ λειτουργοῦσε μὲ ὑδραυλικὴ πίεση. Ἀπόγονος αὐτοῦ τοῦ δρυγάνου εἶναι τὸ λεγόμενο ἐκκλησιαστικὸ δρυγανό, τὸ ὅποιο χρησιμοποιήσε ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τοῦ ναοῦ ἡ Δυτικὴ ἐκκλησία, κατὰ τοὺς μεταβυζαντινοὺς καὶ μετέπειτα χρόνοις<sup>79</sup>. Ἡ λύρα χρησιμοποιεῖτο γιὰ τὴ λατρεία τοῦ θεοῦ Ἀπόλλωνα καὶ ὁ αὐλός γιὰ τὴ λατρεία τοῦ θεοῦ Διονύσου, ἀφοῦ διὰ μέσου αὐτοῦ οἱ δργανοπατίτες ἔξεφραζαν τὰ διάφορα πάθη καὶ τὰ κατώτερα ἔνστικτα<sup>80</sup>.

Κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ ἡ μουσικὴ, καθὼς καὶ γενικὰ τὰ πολιτιστικὰ δρώμενα στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα βρίσκονται σὲ μιὰ παρακμή. Μέχρι τὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ ὁ λόγος, ἡ μουσικὴ καὶ ὁ χορὸς ἀποτελοῦσαν μιὰ ἀδιαίρετη ἐνότητα, καὶ πάντοτε βρίσκονταν μαζί. Κατὰ τοὺς τελευταίους δύο προχριστιανικοὺς αἰῶνες αὐτὰ τὰ τρία στοιχεῖα ἀρχίζουν καὶ ξεχωρίζουν, καὶ ἐμφανίζονται τὸ καθένα ξεχωριστά. Ἔτσι ἀναπτύσσεται περισσότερο ἡ δεξιοτεχνικὴ ἐκτέλεση τοῦ σολίστα<sup>81</sup>. Μὲ τὶς κατακτήσεις ὅμως τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου διαδόθηκε καὶ ἡ μουσικὴ σὲ ὅλο τὸν τότε γνωστὸ κόσμο, καὶ ἐπηρέασε οὐσιαστικὰ τὸν πολιτισμὸ τῶν λαῶν, ποὺ εἶχε κατακτήσει.

## 2) Ἡ μουσικὴ στὸ Ἰσραὴλ

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς ἐκκλησίας ἔλκει τὴν καταγγή της, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνική, καὶ ἀπὸ τὴν Ἰουδαϊκή. Στὴ συνέχεια ἔξετάξουμε τὴ χρήση τῆς μουσικῆς στὴν Ἰουδαϊκὴ λατρεία μέσα ἀπὸ τὰ κείμενα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης.

Οἱ Ἰσραηλίτες ἔτρεφαν μεγάλη ἀγάπη γιὰ τὴ μουσική, ἀφοῦ ἡ θρησκεία τοὺς ἀπαγόρευε τὴν εἰκονικὴ λατρεία, προφανῶς γιὰ νὰ μὴν περιέλθουν στὴν εἰδωλολατρία<sup>82</sup>. Ἡ

<sup>79</sup> Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 52.

<sup>80</sup> Βλ. ὅπ.π.

<sup>81</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 55.

<sup>82</sup> Βλ. τὴν ἐντολὴ τοῦ δεκαλόγου «οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἶδωλον, οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα, ὃσα ἐν τῷ οὐρανῷ ἀνω καὶ ὃσα ἐν τῇ γῇ κάτω καὶ ὃσα ἐν τοῖς ὕδασιν ὑποκάτω τῆς γῆς». Ἔξ. κ', 4. Ἡ ἀπαγορευτικὴ αὐτὴ ἐντολὴ γιὰ τὴ μὴ

μουσικὴ χρησιμοποιεῖτο ἀκόμη στὶς Ἰουδαϊκὲς τελετές<sup>83</sup>. Στὴν Παλαιὰ Διαθήκη, καὶ πιὸ συγκεκριμένα στὸ πρῶτο βιβλίο, τῇ Γένεσῃ, δὲν ὑπάρχουν ὅποιεσδήποτε γραπτὲς μαρτυρίες ὅτι οἱ πρωτόπλαστοι ἔψαλλαν μέσα στὸν παράδεισο τῆς τρυφῆς, οὕτε πρὸιν, οὕτε καὶ μετὰ τὴν πτώση<sup>84</sup>. Οἱ πρωτόπλαστοι ὅμως μέσα στὸν παράδεισο ζοῦσαν καὶ ἐμμιοῦντο τὴν ἀγγελικὴν ζωὴν. Τὸ κύριο ἔργο τῶν ἀγγέλων εἶναι ἡ ἀκατάπαυστη δοξολογία τοῦ ἐν Τριάδι ὑμνουμένου Θεοῦ<sup>85</sup>. Ὁ Μ. Βασίλειος, στὴν ἐρμηνεία του στὸν α' ψαλμὸν ἀναφέρει ὅτι ἡ ψαλμωδία εἶναι τὸ κύριο ἔργο τῶν ἀγγελικῶν δυνάμεων<sup>86</sup>. Ὁ Ἀντίοχος Παντέκτης στὸν λόγο του «Περὶ ψαλμωδίας», ἀναφέρει ὅτι ἡ ψαλμωδία εἶναι ἔργο τῶν

---

δημιουργία εἰδώλων ἔδωσε τὴν εὐκαιρία στοὺς Ἰσραηλῖτες νὰ ἀναπτύξουν περισσότερο τὶς ἴκανότητές τους στὴ μουσικὴ τέχνη. Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 35.

<sup>83</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 70.

<sup>84</sup> Περὶ τῆς δημιουργίας τῶν πρωτοπλάστων βλ. ΡΕΡΑΚΗ, Ἄλλος, σ. 80.

<sup>85</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ Ἱερός Χρυσόστομος «ἄνω στρατιαὶ δοξολογοῦσιν ἀγγέλων κάτω ἐν ἐκκλησίαις χροστατοῦντες ἀνθρωποι τὴν αὐτοῖς ἐκείνοις ἐκμιοῦνται δοξολογίαν». Ἄνω τὰ Σεραφὶμ τὸν τρισάγιον ὑμνον ἀναβοῦ· κάτω τὸν αὐτὸν ἡ τῶν ἀνθρώπων ἀναπέμπει πληθύς· κοινὴ τῶν ἐπουρανίων καὶ τῶν ἐπιγείων συγκροτεῖται πανήγυρις· μία εὐχαριστία, ἐν ἀγαλλίᾳ, μία εὐφρόσυνος χροστασία. Ταῦτην γὰρ ἡ ἀφραστὸς τοῦ Δεσπότου συγκατάβασις ἐκρύπτησε, ταῦτην τὸ Πνεῦμα συνέπλεξε τὸ ἀγιον, ταῦτης ἡ ἀρμονία τῶν φθόγγων τῇ πατρικῇ εὐδοκίᾳ συνηρμόσθη· ἀνωθεν ἔχει τὴν τῶν μελῶν εὐρυθμίαν, καὶ ὑπὸ τῆς Τριάδος, καθάπερ ὑπὸ πλήκτρου τινός, κινουμένη, τὸ τερπνὸν καὶ μακάριον ἐντητεῖ μέλος, τὸ ἀγγελικὸν ἄσμα, τὴν ἄλητον συμφωνίαν». ΙΩΑΝΝΗ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, *Εἰς τὸ Εἶδον τὸν Κύριον καθήμενον ἐπὶ θρόνου ὑψηλοῦ καὶ ἐπηρμένου*, PG 56, 97-98. Πρβλ. ΚΑΨΑΝΗ, Ἐκκλησία, σ. 70. Ὁ ἀββᾶς Σιλουανὸς ἀναφέρει τὰ ἀκόλουθα γιὰ τοὺς ἀγγέλους σὲ ἔνα μοναχὸ-μαθητὴ του: «Ἐννόησον, τέκνον, πόσα τάγματα εἰσιν ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ οὐ γέγραπται περὶ τινος αὐτῶν ὅτι μετὰ τῆς Ὁκτωήχου φάλλουσιν· ἀλλ᾽ ἐν μὲν τάγμα ἀκαταπαύστως τὸ ἀλληλούϊα, Ἐτερον δὲ τὸ Ἀγιος, Ἀγιος, Ἀγιος Σαβαώθ, ἀλλο δὲ εὐλογημένη ἡ δόξα Κυρίου ἐκ τοῦ τόπου καὶ τοῦ οἴκου αὐτοῦ». ΠΑΥΛΟΥ, *Εὐεργετινός*, ὅπ.π., τ. 2, σ. 169. Ἐδῶ βλέπουμε ὅτι ὁ ἀββᾶς Σιλουανὸς καὶ γενικὰ οἱ πρῶτοι Πατέρες τῆς ἐρήμου θεωροῦσαν μὲν ὅτι οἱ ἀγγελοι ψάλλονται ἀκατάπαυστα στὸν Κύριο, ἀλλὰ ὅχι σὲ συγκεκριμένο ἥχο τῆς Ὁκτωήχου. Εἶναι καὶ κάπως ἀνθρωπομορφικὸν νὰ σκεφθοῦμε ὅτι ἡ ἀγγελικὴ μελωδία ἀκολουθεῖ συγκεκριμένο ἥχο, ὁ δόποιος εἶναι ἀνθρώπινο κατασκεύασμα. Ἡ ψαλμωδία τῶν ἀγγέλων δὲν εἶναι μιὰ ἡχητική, ἀλλὰ μιὰ πνευματικὴ κατάσταση, ἀφοῦ οἱ ἀγγελοι εἶναι «λειτουργικὰ πνεύματα εἰς διακονίαν ἀποστελλόμενα» (Ἐβρ. α', 14). Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, σσ. 90-91. Βλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραρᾶς, σ. 47, ὑποσημ. 30.

<sup>86</sup> Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, *Ἐρμηνεία εἰς τὸν α' Ψαλμόν*, PG, 29b, 213A. ΒΕΠΕΣ 52, σ. 12: «ψαλμὸς τὸ τῶν ἀγγέλων ἔργον, τὸ οὐράνιον πολίτευμα, τὸ πνευματικὸν θυμίαμα».

ἀγγελικῶν δυνάμεων, οἵ δποῖες παρίστανται συνεχῶς καὶ ἀδιάκοπα μπροστά στὸν θρόνο τοῦ Θεοῦ<sup>87</sup>. Οἱ πρωτόπλαστοι λοιπὸν μέσα στὸν παράδεισο, ἀφοῦ ζοῦσαν καὶ ἐμιμοῦντο κατ’ ἀναλογία τῇ ζωῇ τῶν ἀγγέλων, οἵ δποῖοι ψάλλουν ἀκατάπαυστα τὸν τρισάγιο ὑμνο, πρέπει καὶ αὐτοὶ νὰ ὑμνοῦσαν καὶ νὰ δοξολογοῦσαν τὸν Θεό<sup>88</sup>.

Οἱ ἵεροὶ Χρυσόστομοις, ἀναφερόμενος στὰ ἐπιτεύγματα τῶν τεχνῶν ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου, συγκαταλέγει μεταξὺ ἄλλων καὶ τὴ μουσική<sup>89</sup>. Ὡπως ὑποστηρίζει ὁ Ἀ. Βουρλῆς, σύμφωνα μὲ τὰ ὅσα ἀναφέρονται στὴ Γένεση, οἱ ἀπόγονοι τοῦ Ἀδὰμ ἀνακαλύπτουν πρῶτα τὰ διάφορα μουσικὰ δργανα καὶ κατόπιν τὴ φωνητικὴ μουσική<sup>90</sup>. Πρῶτος, σύμφωνα μὲ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, ὁ Ἰουβάλ κατασκεύασε ψαλτήριο καὶ κιθάρα<sup>91</sup>. Οἱ Ἰουβάλ κατασκεύασε τὰ ὅργανα μᾶλλον γιὰ

<sup>87</sup> Βλ. ANTIOCHOY PANTEKTH, Λόγος ΡΕ', Περὶ ψαλμωδίας, PG 89, 1749D-1752A: «Ἡ ψαλμωδία ἔργον ἐστὶ τῶν ἀσωμάτων δυνάμεων, τῶν λειτουργούντων, καὶ παρισταμένων ἀδιαλείπτως τῷ Θεῷ, κατὰ τὸ εἰρημένον, ‘Ἄλινεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, πάντες οἵ ἄγγελοι αὐτοῦ, καὶ πᾶσαι αἱ δυνάμεις αὐτοῦ’. Καὶ πάλιν, ‘Ἐύλογεῖτε τὸν Κύριον, πάντες ἄγγελοι αὐτοῦ, δυνατοὶ ἴσχυΐ, ποιοῦντες τὸν λόγον αὐτοῦ· εὐλογεῖτε τὸν Κύριον πᾶσαι αἱ δυνάμεις αὐτοῦ, λειτουργοὶ αὐτοῦ, ποιοῦντες τὸ θέλημα αὐτοῦ.’ Ἀριμόζει δὲ καὶ πᾶσιν ἀνθρώποις». Πρβλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραρᾶς, σ. 47, ὑποσημ. 30.

<sup>88</sup> Βλ. BOYRΛΗ, Δογματικοηθικαί, ὅπ.π., σ. 27: «Ἡ ψαλμωδία εἶναι δῶρον τοῦ Θεοῦ, διοθὲν εἰς τοὺς ἄγγέλους καὶ τοὺς Πρωτοπλάστους, ὡς τρόπος ἀμέσου κοινωνίας μετ’ αὐτοῦ ἐπὶ τῷ σκοπῷ τῆς ἡθικῆς αὐτῶν τελειώσεως καὶ τῆς μεθέξεως τῆς θείας μακαριότητος». Βλ. ἐπίσης ὅπ.π., σσ. 104-105.

<sup>89</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΗ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Εἰς τὴν Γένεσιν, Ὁμιλ. ΚΘ', .6. ΕΠΕ 3, 230 PG 53, 264: «Ορα δέ μοι κατὰ μικρόν, ἀγαπητέ, πῶς ἡ τοῦ κόσμου σύστασις οἰκονομεῖται, καὶ ἔκαστος ὑπὸ τῆς παρὰ Θεοῦ σοφίας ἐγκειμένης τῇ φύσει εὑρετής ἐκ προοιμίων τέχνης τινὸς γέγονε, καὶ οὕτως εἰς τὸν βίον εἰσήνεγκε τὰ τῶν τεχνῶν ἐπιτηδεύματα. Ο γὰρ πρῶτος τὴν ἐργασίαν εὗρε τῆς γῆς, ὁ μετ’ αὐτὸν τὴν ποιμαντικήν, ἔτερος τὴν κτηνοτροφίαν, καὶ ἄλλος τὴν μουσικήν, ἔτερος τὴν χαλκευτικήν».

<sup>90</sup> Βλ. BOYRΛΗ, Δογματικοηθικαί, ὅπ.π., σ. 106. Διαφορετικὴ ἀποψη ἐκφράζει ὁ Κώστας-Νότης Σαντοριναῖος, ὁ δποῖος ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ἀρχικὴ πηγὴ κάθε μουσικῆς τέχνης εἶναι ἡ φωνητικὴ μουσική. Βλ. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, Ψυχολογία, σ. 98.

<sup>91</sup> Βλ. Γέν. δ', 21. «καὶ ὅνομα τῷ ἀδελφῷ αὐτοῦ Ἰουβάλ· οὗτος ἦν ὁ καταδείξας ψαλτήριον καὶ κιθάραν». Σύμφωνα μὲ τὸν Ν. Βασιλειάδη, μὲ τὸν ὅρο ψαλτήριο ἐννοοῦνται τὰ ἔχχορδα μουσικὰ ὅργανα (λύρα) ἐνῷ μὲ τὸν ὅρο κιθάρα τὰ πνευστά. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, τ. 1, σ. 46. Πρβλ. NEF, ὅπ.π., σ. 35.

προσωπική και κοινωνική τέρψη, και όχι για τη δοξολογία του Θεοῦ<sup>92</sup>.

‘Η ψαλμωδία στοὺς Ἰσραηλῖτες διαμορφώνεται, τόσο ἀπὸ τοὺς Ἰδιοὺς, ὅσο και ἀπὸ θεϊκὴ ἔμπνευση<sup>93</sup>. Οἱ ἐθνικοί, ὅπως ἀναφέρει Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, χρησιμοποιοῦν τὴ μουσική, γιὰ νὰ ὑπηρετοῦν τὰ εἶδωλα και τοὺς δαίμονες, ποὺ κρύβονται κάτω ἀπὸ τὰ εἶδωλα, ἐνῶ οἱ Ἰσραηλῖτες χρησιμοποιοῦν τὴ μουσική, γιὰ νὰ δοξάσουν τὸν ἀληθινὸ Θεό<sup>94</sup>. Κατὰ τὴν ἔξοδο τῶν Ἰσραηλιτῶν ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο και ἀφοῦ πέρασαν τὴν Ἐρυθρὰ θάλασσα, τόσο ὁ Μωυσῆς και ὅλοι οἱ Ἰσραηλῖτες ὅσο και ἡ Μαριάμ, ἡ ἀδελφὴ τοῦ Ἀαρὼν, μαζὶ μὲ δλες τὶς γυναικες ἔψαλλαν ἐπινίκιο και δοξολογικὸ ὑμνο πρὸς τὸν Θεό, ὁ ὅποιος τοὺς λύτρωσε ἀπὸ τὴ δουλεία τῶν Αἴγυπτῶν<sup>95</sup>. Ὁ ὑμνος αὐτὸς ψάλθηκε στὸν Θεὸ ἀπὸ δύο χορούς: ‘Ο ἔνας ἀνδρικὸς χορὸς μὲ ἀρχηγὸ τὸν Μωυσῆ και ὁ ἄλλος γυναικειος χορὸς μὲ προεξάρχουσα τὴν Μαριάμ<sup>96</sup>, τὴν

<sup>92</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοηθικαί, ὅπ.π., σ. 107.

<sup>93</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 102: «Παρὰ ταῦτα παρουσιάζονται οὐσιώδεις διαφοραὶ μεταξὺ τῆς ψαλμωδίας τῶν Ἐθνικῶν και τῆς τοιαύτης τῶν Ἰσραηλιτῶν, διότι οἱ μὲν Ἐθνικοὶ διαμορφοῦν ταύτην μόνον διὰ τῶν πνευματικῶν των δυνάμεων, οἱ δὲ Ἰουδαῖοι και διὰ τῆς θείας ἐπεμβάσεως...».

<sup>94</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, Λόγοι ἀπολογητικοὶ πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας, PG 94, 1388B: «Εἶχον ἐν Βαβυλῶνι οἱ Χαλδαῖοι δργανα παντοια μουσικὰ πρὸς θεραπείαν εἰδώλων δαιμόνων. Εἶχον δὲ και οἱ νιοὶ Ἰσραὴλ ἀπὸ Ἱερουσαλὴμ δργανα, ἀ ἐπὶ ταῖς ἵτεαις ἐκρέμασαν· και ἀμφότερα δργανα και νάβλαι και κιθάραι και αὐλοὶ ὑπῆρχον, ἀ ἐπὶ ταῖς ἵτεαις ἐκρέμασαν. Ἀλλὰ τὰ μὲν εἰς δόξαν Θεοῦ ἐγένοντο, τὰ δὲ εἰς θεραπείαν τῶν δαιμόνων, ἀντίμιμα».

<sup>95</sup> Βλ. Ἐξ. ιε', 20-21. «Λαβοῦσα δὲ Μαριάμ, ἡ προφῆτις, ἡ ἀδελφὴ Ἀαρὼν, τὸ τύμπανον ἐν τῇ χειρὶ αὐτῆς, και ἐξήλθοσαν πᾶσαι αἱ γυναικες ὅπίσω αὐτῆς μετὰ τυμπάνων και χορῶν, ἐξῆρχε δὲ αὐτῶν Μαριάμ λέγουσα· ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται· ἵππον και ἀναβάτην ἔδριψεν εἰς θάλασσαν». Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, σσ. 124-125. ‘Η ὡδὴ τοῦ Μωυσέως θεωρεῖται ἀπὸ τὰ ὡραιότερα μνημεῖα τῆς Ἐβραϊκῆς ποιήσεως, καθὼς ἐπίσης ἔνα ἀπὸ τὰ ὀρχαιότερα γνωστά ἀσματα. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, ὅπ.π., τ. 2, σ. 82. ΣΙΜΩΤΑ, Π. Διαθήκη, σσ. 19-20.

<sup>96</sup> Σύμφωνα μὲ τὸν Μ. Βασίλειο, ἡ Μαριάμ συμβολίζει τὴν Ἐκκλησία. Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Ομιλία παραμυθητικὴ ἀσθενοῦντι, ΒΕΠΕΣ 57, 186: «Διὰ τοῦτο ἡ Ἐκκλησία, καθάπερ Μαριάμ, ἐλευθερωθεῖσα τοῦ νοητοῦ Φαραὼ, τοῦ διαβόλου, και τῆς τῶν δαιμόνων καταδυναστείας, καθάπερ Αἴγυπτιον δρῶσα ὑπὸ τὸ πέλαγος τῆς καλυμβήθρας τὸν παλαιὸν ἀνθρωπὸν πνιγέντα, λαβοῦσα τὸ τύμπανον τῆς εὐχαριστίας και ἐναρμόσασα τῷ ξύλῳ τοῦ σταυροῦ τὰς χορδὰς τῶν ὀρετῶν, ἀνακρουομένη βοᾶ· ‘ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ· ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται’». Βλ. και ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, τ. 2, ὅπ.π., σ. 83.

προφήτιδα, ἀδελφὴ τοῦ Ἀαρὼν<sup>97</sup>. Ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς σὲ ἀνδρικὸ καὶ γυναικεῖο χορὸ θεωροῦμε ὅτι ἡταν μιὰ φυσιολογικὴ ἔξελιξη τοῦ τρόπου ζωῆς τῶν Ἰουδαίων, καθὼς καὶ μιὰ αὐθόρυμητη συμπεριφορά, ἡ ὅποια πηγάζει ἀπὸ τὰ ἔθιμα καὶ τὶς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς γιὰ τὰ δύο φύλα.

Στὸ βιβλίο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης Ἰησοῦς Ναυῆ οἱ Ἱερεῖς, κατόπιν ὁδηγιῶν τοῦ Θεοῦ, σαλπίζουν μὲ τὶς σάλπιγγες, ἐνῶ ὅλος ὁ λαὸς ἀλαλάζει δυνατά, καὶ μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο πέφτουν τὰ τείχη τῆς Ἱεριχοῦ<sup>98</sup>. Προφανῶς ἡ χρήση τῶν σαλπίγγων ἀπὸ τοὺς Ἱερεῖς γίνεται γιὰ νὰ δώσει τὸ ἔναυσμα στοὺς Ἰσραηλῖτες νὰ ἀρχίσουν νὰ ἀλαλάζουν, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ τοὺς ἐμψυχώσει στὴ μάχη ποὺ ἐπρόκειτο νὰ δώσουν ἐναντίον τῶν κατοίκων τῆς Ἱεριχοῦ.

Στὸ Βασιλειῶν Α' βλέπουμε χορὸ προφητῶν<sup>99</sup>, οἱ ὅποιοι προφητεύουν μὲ τὴ συνοδεία λύρας, τυμπάνου, αὐλοῦ καὶ κιθάρας<sup>100</sup>. Στὸν Σαούλ, προκειμένου νὰ βεβαιωθεῖ ὅτι τὸ χρίσμα του σὰν βασιλιὰ ἔγινε κατόπιν θείας ἐντολῆς, δόθηκαν τρία σημεῖα. Τὸ τρίτο σημεῖο ἡταν ὅτι θὰ συναντοῦσε στὸ βουνὸ τοῦ Θεοῦ τὴν ὁμάδα τῶν προφητῶν, οἱ ὅποιοι κατέβαιναν ἀπὸ τὴ Βαμᾶ<sup>101</sup>. Οἱ προφῆτες αὐτοὶ ἔψαλλαν τὰ ἄσματά τους, συνοδεύοντας αὐτὰ μὲ ὅργανα. Ἐτσι, μὲ τὴν ἀρμονία τῶν ὅργάνων θὰ δημιουργοῦσαν περισσότερο ἐνθουσιασμὸ στοὺς Ἐβραίους. Βλέπουμε ἐδῶ ὅτι μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὰ ὅργανα οἱ Ἐβραῖοι προσπαθοῦν νὰ διεγείρουν τὴ συγκίνηση στοὺς πιστούς, καθὼς καὶ τὸν ἐνθουσιασμό τους, γιὰ νὰ προσεύχονται μὲ περισσότερη θέρμη καρδίας.

<sup>97</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΗ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλία εἰς τὸν PE' Ψαλμόν. PG 55, 662: «Καὶ ἐπίστευσαν τῷ λόγῳ αὐτοῦ, καὶ ἤσαν τὴν αἰνεσιν αὐτοῦ. Τῶν γὰρ ἀνδρῶν ὑμνούντων Μωυσῆς ὁ μέγας ἥγειτο, τοῦ δὲ χοροῦ τῶν γυναικῶν Μαριάμ ἡ προφῆτις». Πρβλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, ὅπ.π., τ. 2, σ. 82. Βλ. ΣΙΜΩΤΑ, Π. Διαθήκη, ὅπ.π., σ. 29.

<sup>98</sup> Βλ. Ἰησοῦς Ναυῆ, στ', 4-5 καὶ 20. Πρβλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, ὅπ.π., τ. 4, σσ. 41-44.

<sup>99</sup> Οἱ προφῆτες αὐτοὶ εἶχαν τὸ ὄνομα τοῦ προφήτη, ἀλλὰ δὲν εἶχαν καὶ τὴν εἰδικὴ ἀποστολὴ τοῦ προφήτη. Ἡταν νέοι, ἀφιερωμένοι στὸν Θεό, μὲ κύριο σκοπό τους τὴ μελέτη τοῦ θείου νόμου. Εἶχαν ἐπίσης κύρια ἐνασχόληση τὸ νὰ ψάλλουν ἄσματα πρὸς τὸν Θεό, συνοδεύοντας αὐτὰ μὲ διάφορα ὅργανα. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, ὅπ.π., τ. 5, σ. 66.

<sup>100</sup> Βλ. Βασιλειῶν Α', ἱ', 5.

<sup>101</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, ὅπ.π., τ. 5, σσ. 65-66.

Στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ὀκόμη βλέπουμε ὅτι ἡ μουσικὴ ἔχοησιμοποιεῖτο γιὰ θεραπεία τῆς κατάθλιψης καὶ ἀθυμίας, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἀπομάκρυνση τῶν πονηρῶν πνευμάτων. Ἀπὸ τὸν βασιλιᾶ Σαοὺλ εἶχε ἀπομακρυνθεῖ τὸ Πνεῦμα τοῦ Κυρίου καὶ ἔνα ἄλλο, πονηρὸ πνεῦμα, κατὰ παραχώρηση Θεοῦ, τὸν ἐτάρασσε. Οἱ δοῦλοι τοῦ Σαούλ πρότειναν στὸν βασιλιᾶ νὰ βροῦν ἔνα ἄνδρα, ποὺ νὰ παῖξει κιθάρα, ἔτσι ὥστε, ὅταν τὸ πονηρὸ πνεῦμα τὸν καταλαμβάνει, νὰ παῖξει αὐτὸς τὴν κιθάρα του, καὶ τὸ παίξιμό του νὰ τοῦ κάμνει καλό, διότι θὰ τοῦ φέρει ἀνάπταυση καὶ ἡρεμία. Ὁ Σαούλ δέχθηκε τὴν πρόταση τῶν δούλων του, καὶ τελικὰ πρότειναν τὸν νεαρὸ τότε Δαβίδ<sup>102</sup>, ὁ ὅποιος τότε πρέπει νὰ ἦταν ἥλικιας 15-20 ἑτῶν. Πράγματι ἔφεραν τὸν Δαβίδ ἐνώπιον τοῦ Σαούλ καὶ ὅταν τὸ πονηρὸ πνεῦμα κατελάμβανε καὶ συνετάρασσε τὸν Σαούλ, ὁ Δαβίδ ἔπαιρνε τὴν κιθάρα, τὴν ἔπαιξε μὲ τὰ δάκτυλά του καὶ ἔφερε ἀναψυχὴ καὶ ἀνακούφιση στὸν Σαούλ, ὁ ὅποιος καὶ ἐγαλήνευε, διότι τὸ πονηρὸ πνεῦμα ἀπομακρύνοταν ἀπὸ αὐτὸν<sup>103</sup>. Ἐδῶ βλέπουμε ὅτι οἱ Ἐβραῖοι χρησιμοποιοῦσαν τὴ μουσικὴ γιὰ θεραπεία διαφόρων ἀσθενειῶν. Ἡταν κοινὴ πεποίθηση στὴν ἀρχαιότητα ὅτι ἡ μουσικὴ ἐπηρέαζε καὶ γαλήνευε τὶς ψυχές<sup>104</sup>. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ φράση, ἡ ὅποια χρησιμοποιεῖται στὴν Παλαιὰ Διαθήκη: «καὶ ἀνέψυχε Σαούλ», ποὺ σημαίνει ὅτι ὁ Δαβίδ, διὰ μέσου τῆς μουσικῆς του καὶ τῆς κιθάρας ἀνακούφιζε τὸν Σαούλ<sup>105</sup>. Ὅπως ἀναφέρει Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, ὁ Δαβίδ μὲ τὴ μουσικὴ τῆς κιθάρας, καθὼς καὶ τὸ ἄσμα ἐθεράπευσε τὸν Σαούλ ἀπὸ τὰ πονηρὰ πνεύματα, ποὺ τὸν εἶχαν κυριεύσει<sup>106</sup>. Γι’ αὐτὸ καὶ χαρακτηρίζεται σὰν «μέγας θεραπευτής». Παρόμοια καὶ ὁ Μέγας Ἀθανάσιος ἀναφέρει ὅτι ὁ Δαβίδ μὲ τὴν ψαλμωδία καὶ τὴ μουσική, ἀφ’ ἐνὸς μὲν εὐαρεστοῦσε στὸν Θεὸ καὶ, ἀφ’ ἑτέρου, ἔδιωχνε τὴν ταραχὴν ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ

<sup>102</sup> «Δαβίδ» σημαίνει «ἀγαπητός, προσφιλής, πολυαγαπημένος» ἢ κατ’ ἄλλους «ἀρχηγός». Βλ. ὅπ. π., σ. 103.

<sup>103</sup> Βλ. *Βασιλειῶν Α΄*, ιστ΄, 14-23. Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σ. 393 ἐξ. ΠΑΡΗ, *Ἄσμα*, ὅπ.π., σ. 24.

<sup>104</sup> Βλ. *ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ*, *Π. Διαθήκη*, ὅπ.π., τ. 5, σ. 104.

<sup>105</sup> Ὁ Δαβίδ προφανῶς δὲν ἔπαιξε μόνο τὴν κιθάρα γιὰ νὰ ἀνακουφίσει τὸν Σαούλ, ἀλλὰ παράλληλα ἔψαλλε καὶ διάφορους ψαλμούς. Βλ. ὅπ.π.

<sup>106</sup> Βλ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ, *Λόγος ΙΖ'*, *Πρὸς τοὺς πολιτευομένους Ναξιανζοῦ ἀγωνιῶντας καὶ τὸν ἀρχοντα ὁργιζόμενον*, *ΒΕΠΕΣ*, 59, 105: «Τίνα βοήθειαν εὔροιμι κακοπαθῶν ἢ τίνα παράκλησιν; πρὸς τίνα καταφύγω στενοχωρούμενος; Ἀποκρίνεται σοι Δαβίδ ὁ μέγας θεραπευτής, ὁ καὶ πνευμάτων πονηρῶν κατεπάδων διὰ τοῦ ἐν αὐτῷ Πνεύματος».

Σαούλ καὶ τὴ γαλήνευε<sup>107</sup>. Μάξιμος δὲ Ὁμολογητής, σχολιάζοντας ἀλληγορικὰ τὴ σχετικὴ μὲ τὸν Σαούλ διήγησῃ, παρομοιάζει τὴ μουσικὴ, ποὺ ἔψαλλε ὁ Δαβίδ, μὲ τὸν πνευματικὸ λόγο, τὸν Σαούλ μὲ τὸν ἐπιληπτεύμενο νοῦ καὶ τὸ πονηρὸ πνεῦμα, ποὺ ἔπνιγε τὸν Σαούλ, μὲ τὴν πονηρὴ συνείδηση, ἡ ὅποια πνίγει τὸν νοῦ<sup>108</sup>.

Οταν κάποτε δὲ προφήτης Ἐλισσαῖος ἐταράχθηκε πρὸς στιγμὴν ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ Ἰωράμ, καὶ ἔχασε τὴν εἰρήνη τῆς ψυχῆς του, ζήτησε τὸν ψαλμωδό, ὁ ὅποιος μὲ τὴ λύρα του θὰ βιηθοῦσε νὰ εἰρηνεύσει καὶ ἔτσι νὰ προσευχηθεῖ. Οταν δὲ Ἐλισσαῖος ἡρέμησε μὲ τὴ μελωδία τῆς λύρας, τότε δέχθηκε τὴν πνευματικὴ χάρη τοῦ Κυρίου<sup>109</sup>. Καὶ ἐδῶ βλέπουμε τὴν πίστη τῶν Ἐβραίων δτὶ ἡ μουσικὴ, καθὼς καὶ τὰ ἀκούσματα τῶν μουσικῶν ὀργάνων, ἡρεμοῦν καὶ γαληνεύοντας τὴν ψυχὴ τῶν ἀκροατῶν. Ἡ ψαλμωδία στὴν Παλαιὰ Διαθήκη καθαρίζει τὸν νοῦ τοῦ ἀνθρώπου<sup>110</sup>.

Ο πρῶτος χορός, τὸν ὅποιο συγκρότησε δὲ προφητάναξ Δαβίδ, ἀποτελεῖτο μόνο ἀπὸ ἄνδρες τῆς φυλῆς τοῦ Λευτῆ. Οἱ γυναῖκες εἶχαν ἀποκλειστεῖ ἀπὸ τὸν χορό, ποὺ συγκρότησε δὲ Δαβίδ<sup>111</sup>. Στὴν Παλαιὰ Διαθήκη, δταν μεταφερόταν ἡ Κιβωτὸς τῆς

<sup>107</sup> Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Ἐπιστολὴ πρὸς Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἔρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν, ΒΕΠΕΣ, 32, 27: «Ο γοῦν μακάριος Δαβίδ, οὗτως καταψάλλων τοῦ Σαούλ, αὐτὸς εὐηρέστει τῷ Θεῷ, καὶ τὸν τάρσαχον καὶ τὸ μανικὸν πάθος τοῦ Σαούλ ἀπήλαυνε, καὶ γαληνιᾶν τὴν ψυχὴν αὐτοῦ παρεσκεύαζεν».

<sup>108</sup> Βλ. Φιλοκαλία, τ. 2, σ. 78.

<sup>109</sup> Βλ. Βασιλειῶν Δ', γ', 15. «Καὶ νῦν λαβέ μοι ψάλλοντα. Καὶ ἐγένετο ὡς ἔψαλλεν δὲ ψάλλων, καὶ ἐγένετο ἐπ' αὐτὸν χειρὶ Κυρίου». Μὲ τὸν δρό «ψάλλοντα» ἐδῶ προφανῶς ἐννοεῖται δὲ μουσικός, δὲ ὅποιος ἔρει νὰ παίζει μουσικὸ δργανο. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, δπ.π., τ. 6, σ. 348.

<sup>110</sup> Ο Νικόδημος Ἀγιορείτης ἔρμηνεύοντας τὸ χωρίο Βασιλειῶν Δ' γ', 15, ἀναφέρει καὶ τὰ ἀκόλουθα: «Ἡρκεὶ ἡ καθαρότης τοῦ προφήτου προσκαλέσασθαι τὸ Πνεῦμα τὸ ἄγιον. Διατί οὖν λέγει, δότε ἄνδρα εἰδότα ψάλλειν; Οὐχ ἵνα τὸ Πνεῦμα τερρφθῇ διὰ τῆς ψαλμωδίας, ἀλλ' ἵνα ἐκείνου ψάλλοντος, δὲ νοῦς τοῦ προφήτου ἀνακαινισθείς, ἀξιος γένηται τῆς τοῦ ἄγιου Πνεύματος ἐπιφοιτήσεως. Διὰ τοῦτο τὸ Πνεῦμα καλεῖ, ἵνα δείξῃ δτὶ οὐ τῇ ψαλμωδίᾳ ἐθέλχθῃ, ἀλλὰ τῇ ψυχῇ τῇ ὑπὸ τῆς ψαλμωδίας διεγερθείσῃ. Οὐκ ἥλθεν ἐπὶ τὸν ψάλλοντα, ἀλλ' ἐπὶ τὸν ἀκούοντα». ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Παῦλος, τ. 2, σ. 471.

<sup>111</sup> Βλ. Παραλειπομένων Α', ιε', 16-24. «καὶ εἶπε Δαυΐδ τοῖς ἄρχουσι τῶν Λευτῶν· στήσατε τοὺς ἀδελφοὺς αὐτῶν τοὺς ψαλτῶδοὺς ἐν ὀργάνοις, νάβλαις, κινύραις καὶ κυμβάλοις τοῦ φωνῆσαι εἰς ὑψος ἐν φωνῇ εὐφροσύνης. Καὶ ἔστησαν οἱ Λευτῆται τὸν Αἴματαν υἱὸν Ἰωάντην ἐκ τῶν ἀδελφῶν αὐτοῦ Ἀσάφ υἱὸς Βαραχία. Καὶ ἐκ τῶν υἱῶν Μεραρὶ ἀδελφῶν αὐτοῦ Αἴθαν υἱὸς Κισαίου. Καὶ

Διαθήκης, ύπηρχαν οι ψαλτωδοί, καθώς και ὁ «ἄρχων τῶν ὄφδων τῶν ἀδόντων», οι ὅποιοι ἔψαλλαν ὑμνους πρὸς τὸν Θεό<sup>112</sup>. Ὁ Δαβὶδ καθώρισε και ἐγκατέστησε μπροστὰ ἀπὸ τὴν Κιβωτὸ τῆς Διαθήκης ὥρισμένους ἀπὸ τοὺς Λευΐτες<sup>113</sup>, γιὰ νὰ ψάλλουν, νὰ δοξολογοῦν, νὰ εὐχαριστοῦν και νὰ ὑμνοῦν τὸν Κύριο<sup>114</sup>. Ὄλοι οἱ ψάλτες στὴν Παλαιὰ Διαθήκη εἶχαν διδαχθεῖ νὰ ψάλλουν ὑμνους πρὸς τὸν Κύριο, και ὅχι νὰ τραγουδοῦν κοσμικὰ τραγούδια<sup>115</sup>. Γιὰ τὸν Δαβὶδ ἀκόμη ἀναφέρεται ὅτι εἶχε τέσσερεις χιλιάδες μουσικούς, οι ὅποιοι ὑμνοῦσαν τὸν Θεό μὲ διάφορα ὅργανα<sup>116</sup>.

Τὰ μουσικὰ ὅργανα τῶν χρόνων τοῦ Δαβὶδ ἦταν τὸ σεῖστρο, τὰ κύμβαλα, ἡ ἄρπα, ἡ σάλπιγγα ἀπὸ κέρατο κριοῦ και τὸ διπλὸ ὅμποε (βαρύαυλος). Τὰ ὅργανα αὐτὰ ἐχρησιμοποιοῦντο, γιὰ νὰ ἐντείνουν τὴν κατάνυξη, τὴ συγκίνηση και τὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν Ἐβραίων<sup>117</sup>. Τὰ μουσικὰ ὅργανα ἐχρησιμοποιοῦντο, γιὰ νὰ

μετ' αὐτῶν οἱ ἀδελφοὶ αὐτῶν οἱ δεύτεροι Ζαχαρίας και Ὁζιὴλ και Σεμιραμώθ και Ἰεἱὴλ και Ἐλιὰβ και Βαναία και Μαασαΐα και Ματταθία και Ἐλιφαλία και Μακενία και Ἀβδεδόμ και Ἰεἱὴλ και Ὁζίας, οἱ πυλωδοί: και οἱ ψαλτωδοί, Αἰμάν, Ἀσάφ και Αἰθὼν ἐν κυμβάλοις χαλκοῖς τοῦ ἀκουσθῆναι ποιῆσαι· Ζαχαρίας και Ὁζιὴλ, Σεμιραμώθ, Ἰεἱὴλ, Ὁνί, Ἐλιάβ, Μασαίας, Βαναίας ἐν νάβλαις ἐπὶ ἀλαιμώθ. Και Ματταθίας και Ἐλιφαλίας και Μακενίας και Ἀβδεδόμ και Ἰεἱὴλ και Ὁζίας ἐν κινύραις ἀμασενὶθ τοῦ ἐνισχῦσαι. Και Χωνενία ἄρχων τῶν ὄφδων, ὅτι συνετὸς ἦν. Και Βαραχία και Ἐλκανὰ πυλωδοὶ τῆς κιβωτοῦ. Και Σοβνία και Ἰωσαφάτ και Ναθαναὴλ και Ἀμασαΐ και Ζαχαρία και Βαναΐ και Ἐλιεζέρ οἱ ἵερεις σαλπίζοντες ταῖς σάλπιγξιν ἔμπροσθεν τῆς κιβωτοῦ τοῦ Θεοῦ». Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, σ. 12.

<sup>112</sup> Βλ. *Παραλειπομένων Α' ιε'*, 27-28.

<sup>113</sup> Ἡ λέξη «Λευΐται» δρθογραφικά περισπάται. Ὅμως ἐπειδὴ ὑπάρχουν τὰ διαλυτικὰ δὲν ὑπάρχει τέτοιο σύμβολο στὸν ὑπολογιστή, δηλαδὴ διαλυτικὰ μὲ περισπωμένη, ἔτσι, κατ' οἰκονομία βάζουμε δξεῖα.

<sup>114</sup> Βλ. *Παραλειπομένων Α' ιστ'*, 4. «Καὶ ἔταξε κατὰ πρόσωπον τῆς κιβωτοῦ διαθήκης Κυρίου ἐκ τῶν Λευΐτῶν λειτουργοῦντας ἀναφωνοῦντας και ἔξομολογεῖσθαι και αἰνεῖν Κύριον τὸν Θεὸν Ἰσραὴλ». *Παραλειπομένων Α' ιστ'*, 9-10. «Ἄσατε αὐτῷ και ὑμνήσατε αὐτῷ, διηγήσασθε πᾶσι τὰ θαυμάσια αὐτοῦ, ἀ ἐποίησε Κύριος. Αἰνεῖτε ἐν δονόματι ἀγίῳ αὐτοῦ, εὐφρανθήσεται καρδία ζητοῦσα τὴν εὐδοκίαν αὐτοῦ».

<sup>115</sup> Βλ. *Παραλειπομένων Α' κε'*, 6. «πάντες οὗτοι μετὰ τοῦ πατρὸς αὐτῶν ὑμνωδοῦντες ἐν οἴκῳ Θεοῦ, ἐν κυμβάλοις και ἐν νάβλαις και ἐν κινύραις εἰς τὴν δουλείαν οἴκου τοῦ Θεοῦ, ἐχόμενα τοῦ βασιλέως και Ἀσάφ, και Ἰδιθοὺν και Αἰμάν». *Παραλειπομένων Α' κε'*, 7. «καὶ ἐγένετο ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν μετὰ τοὺς ἀδελφοὺς αὐτῶν, δεδιδαγμένοι ἄδειν Κυρίῳ, πᾶς συνιών, διακόσιοι ὁγδοήκοντα και ὀκτώ».

<sup>116</sup> Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 35.

<sup>117</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Π. Διαθήκη*, ὅπ.π., τ. 7, σ. 190: «Εἰς τὸ Ἱερὸν ἔργον τῶν ψαλτωδῶν ἐχρησιμοποιοῦντο και μουσικὰ ὅργανα: ἡ κινύρα, ἡ νάβλα, τὸ

προσφέρουν δοξολογία μεγαλειότητας και υμνο και ἔπαινο στὸν Κύριο, και ὅχι γιὰ νὰ διασκεδάσουν οἱ ἄνθρωποι κοσμικά<sup>118</sup>. Στὰ ἔγκαίνια τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομῶντος οἱ σάλπιγκτές, καθὼς σάλπιζαν, και οἱ ψάλτες, καθὼς ἔφαλλαν, δημιουργοῦσαν ἀρμονία στὸν ναό. Ὁ λαός μάλιστα αἰνοῦσε τὸν Κύριο, λέγοντας: «ἔξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ, ὅτι ἀγαθόν, ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ»<sup>119</sup>. Οἱ σάλπιγγες δὲν ἔχοσι μοποιοῦντο μόνο ἔξω ἀπὸ τὸν ναό, ἀλλὰ και κατὰ τὴν ὥρα τῆς λατρείας μέσα στὸν ναὸ ἀπὸ τοὺς Ἱερεῖς<sup>120</sup>.

---

κύμβαλον. Τὰ ὅργανα αὐτὰ ἐθεωροῦντο Ἱερὰ και ἀπέβλεπαν εἰς τὸ νὰ δημιουργήσουν κατάνυξιν, Ἱερὰν συγκίνησιν και ἐνθουσιασμὸν εἰς τοὺς πιστούς». *Παραλειπομένων Α' κε',* 1. «Και ἔστησε Δαυΐδ ὁ βασιλεὺς και οἱ ἄρχοντες τῆς δυνάμεως εἰς τὰ ἔργα τοὺς υἱοὺς Ἀσάφ και Ἀιμάν και Ἰδιθοὺν τοὺς ἀποφθεγγούμενους ἐν κινύραις και ἐν νάβλαις και ἐν κυμβάλοις».

<sup>118</sup> Πρβλ. *Παραλειπομένων Α' κε',* 3. «Γοδολίας και Σουρὶ και Ἰσέας και Σεμεῖ και Ἀσαφίας και Ματταθίας, ἔξι μετὰ τὸν πατέρα αὐτῶν Ἰδιθούν, ἐν κινύρᾳ ἀνακρουόμενοι ἔξομολόγησιν και αἰνεσιν τῷ Κυρίῳ».

<sup>119</sup> *Παραλειπομένων Β' ε',* 12-13. «και οἱ Λευΐται οἱ ψαλτῶδοι πάντες τοῖς υἱοῖς Ἀσάφ, τῷ Αἰμάν, τῷ Ἰδιθούν και τοῖς υἱοῖς αὐτῶν και τοῖς ἀδελφοῖς αὐτῶν, τῶν ἐνδεδυμένων στολὰς βυσσίνας, ἐν κυμβάλοις και ἐν νάβλαις και ἐν κινύραις, ἐστηκότες κατέναντι τοῦ θυσιαστηρίου και μετ' αὐτῶν Ἱερεῖς ἐκατὸν εἴκοσι σάλπιζοντες ταῖς σάλπιγξι· και ἐγένετο μία φωνὴ ἐν τῷ σαλπίζειν και ἐν τῷ ψαλτωδεῖν και ἐν τῷ ἀναφωνεῖν φωνὴ μᾶς τοῦ ἔξομολογεῖσθαι και αἰνεῖν τῷ Κυρίῳ - και ὑψωσαι φωνὴν ἐν σάλπιγξι και ἐν κυμβάλοις και ἐν δργάνοις τῶν ὕδων και ἔλεγον· ἔξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ ὅτι ἀγαθόν, ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ. και ὁ οἶκος ἐνεπλήσθη νεφέλης δόξης Κυρίου». Πρβλ. *ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή*, ὅπ.π., σ. 8. *NEF*, ὅπ.π., σ. 35.

<sup>120</sup> Βλ. *ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη*, ὅπ.π., τ. 7, σ. 255: «Οἱ Ἱερεῖς ἐσάλπιζαν μὲ τὶς Ἱερὲς σάλπιγγες. Ἡ σάλπιγγα ἔχοσι μοποιεῖτο πάντοτε ἀπὸ τοὺς Ἱερεῖς και κατὰ τὴν ὥραν τῆς λατρείας. Οἱ Ἱερεῖς ἐσάλπιζαν, διὰ νὰ συγκεντρώσουν τὸν λαὸν εἰς θυσίαν ἢ εἰς ἄλλην λατρευτικὴν ἐκδήλωσιν και διὰ νὰ ἐπιστήσουν τὴν προσοχὴν τοῦ λαοῦ κάθε φοράν, ποὺ ἐγίνετο κάποια ἀλλαγὴ ἢ μετάβασις ἀπὸ ἕνα σημεῖον τῆς λατρείας εἰς ἄλλο. Οἱ σάλπιγγες ἥσαν δύο, και οὐδέποτε ὑπερέβησαν τὸν ἀριθμὸν αὐτῶν, παρὰ μόνον τώρα εἰς τοὺς ἐορτασμοὺς τῆς μεταφορᾶς και ἐγκαταστάσεως τῆς Κιβωτοῦ εἰς τὸν Ναόν. Ἡ θέσις τῶν σαλπιγκτῶν Ἱερέων ἦταν ξεχωριστὴ ἀπὸ ἐκείνην τῶν ἄλλων μουσικῶν. Ἔτσι ἐνῷ οἱ Λευΐται - ψάλται ἐστέκοντο ἀνατολικῶς τοῦ θυσιαστηρίου, οἱ Ἱερεῖς ἐστέκοντο εἰς θέσιν νοτιοδυτικῶς τοῦ θυσιαστηρίου. Ὄλοι ὅμως, Λευΐται και Ἱερεῖς, ἥσαν ἐστραμμένοι πρὸς τὸ θυσιαστηρίον. Οἱ σάλπιγγες ἐσάλπιζαν πρῶτα ἔνα μακρὸν διαλόγον σάλπισμα, κατόπιν ἀκολουθοῦσε σάλπισμα διακεκομένον και τρεμάμενον (ὅπως τὸ τερέτισμα τοῦ πουλιοῦ), τέλος δὲ ἀκολουθοῦσε και πάλιν ἔνα μακρὸν και διαλόγον σάλπισμα». Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. *ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Βυζαντινή*, ὅπ.π., σ. 4.

Κατὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ τείχους τῆς Ἱερουσαλήμ ἀνεξήτησαν τοὺς Λευΐτες, γιὰ νὰ τοὺς φέρουν στὴν Ἱερουσαλήμ καὶ νὰ χαροῦν δλοι μὲ χοροὺς ψαλτῶν καὶ μὲ ἀσμάτα, τὰ δποῖα θὰ συνώδευαν κύμβαλα, ψαλτήρια καὶ κινύρες<sup>121</sup>. Μετὰ ἀπὸ μιὰ ἐπιτυχία δλος δ Ἰσραηλιτικὸς λαὸς ἔψαλλε διξολογικοὺς ὕμνους πρὸς τὸν Θεό, δ ὅποῖος ὠδήγησε θετικὰ τὰ βήματά τους πρὸς τὴν ἐπιτυχῆ ἔκβαση τῶν πραγμάτων<sup>122</sup>.

Σὲ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ<sup>123</sup> ὑπάρχουν, σὲ μιօρφὴ ἐπιγραφῶν, ὀδηγίες σχετικὲς μὲ τὴν ἐκτέλεσή τους. Στὸν τέταρτο ψαλμὸν λ.χ. ὑπάρχει ἡ ὀδηγία «εἰς τὸ τέλος»<sup>124</sup>, ἡ ὅποια, σύμφωνα μὲ νεώτερον ἐρμηνευτές, σημαίνει ὅτι δ ψαλμὸς αὐτὸς ἔπρεπε νὰ παραδοθεῖ στὸν ἐπὶ κεφαλῆς τῆς Ἱερᾶς μουσικῆς, ὀρχιμουσικὸ πρὸς ἐκτέλεση<sup>125</sup>. Ὑπάρχει ἀκόμη ἡ ὀδηγία «ἐν ψαλμοῖς»<sup>126</sup>, ἡ ὅποια σημαίνει ἐκτέλεση μὲ τὴ συνοδεία ἐγχόρδων ὁργάνων<sup>127</sup>. Ο προφητάναξ Δαβὶδ προτρέπει νὰ ψάλλουμε μὲ σύνεση<sup>128</sup>. Περαιτέρῳ διαβεβαιώνει ὅτι θὰ ψάλλει πρὸς τὸν Κύριο ὕμνους μέχρι τὸ τέλος τῆς ζωῆς του<sup>129</sup>. Στοὺς Ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ,

<sup>121</sup> Βλ. *Νεεμίας*, ιβ' 27-29. «Καὶ ἐν ἐγκαινίοις τείχους Ἱερουσαλήμ ἐξήτησαν τοὺς Λευΐτας ἐν τοῖς τόποις αὐτῶν τοῦ ἐνέγκαι αὐτοὺς εἰς Ἱερουσαλήμ ποιῆσαι ἐγκαίνια καὶ εὐφροσύνην ἐν Θωδαθά καὶ ἐν ὥδαις, κυμβαλίζοντες καὶ ψαλτήρια καὶ κινύραι, καὶ συνήχθησαν οἱ υἱοὶ τῶν ἀδόντων καὶ ἀπὸ τῆς περιχώρου κυκλόθεν εἰς Ἱερουσαλήμ καὶ ἀπὸ ἐπαύλεων καὶ ἀπὸ ἀγῶν· ὅτι ἐπαύλεις ὠκοδόμησαν ἑαυτοῖς οἱ ἄδοντες ἐν Ἱερουσαλήμ». Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 12.

<sup>122</sup> Βλ. *Μακκαβαίων Α' δ'*, 55. «καὶ ἐπεσον πᾶς δ λαὸς ἐπὶ πρόσωπον καὶ προσεκύνησαν καὶ εὐλόγησαν εἰς οὐρανὸν τὸν εὐοδώσαντα αὐτοῖς». Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 9.

<sup>123</sup> Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ψαλμοὺς ἀποδόθηκαν ἀπὸ τὴν παράδοση στὸν Δαβὶδ. Βλ. ΣΙΜΩΤΑ, *Π. Διαθήκη*, ὅπ.π., σ. 23.

<sup>124</sup> Αὐτὴ ἡ ὀδηγία συναντᾶται καὶ σὲ ἄλλους πενήντα πέντε ψαλμούς.

<sup>125</sup> Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Οκταηχία*, ὅπ.π., σ. 21. Ἀπὸ παλαιοὺς χριστιανοὺς ἐρμηνευτές ἡ ὀδηγία αὐτὴ ἐρμηνεύτηκε ἀλληγορικά, ὅτι δηλαδὴ ἀναφέρεται στὰ τέλη τῶν αἰώνων, εἴτε δηλαδὴ στοὺς χρόνους τοῦ Μεσσία, εἴτε στοὺς αἰῶνες μετὰ τὴν κοινὴ ἀνάσταση. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Π. Διαθήκη*, ὅπ.π., τ. 10, σ. 28.

<sup>126</sup> Παρόμοια μὲ τὴν ὀδηγία «ἐν ψαλμοῖς» εἶναι καὶ ἡ ὀδηγία «ἐν ὕμνοις», ἡ ὅποια συναντᾶται στοὺς ψαλμοὺς 6, 53, 54 καὶ 66.

<sup>127</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Π. Διαθήκη*, ὅπ.π., τ. 10, σ. 28. Πρβλ. NEF, ὅπ.π., σ. 35.

<sup>128</sup> Πρβλ. *Ψαλμ. λβ'*, 3. «Ἄσατε αὐτῷ ἀσμα κανόν, καλῶς ψάλατε αὐτῷ ἐν ἀλαλαγμῷ». *Ψαλμ. μστ'*, 8. «ὅτι βασιλεὺς πάσης τῆς γῆς ὁ Θεός, ψάλατε συνετῶς». Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, *Πηδάλιον*, σ. 286. Πρβλ. ἐπίσης *ΨΑΡΙΑΝΟΥ*, *Λειτουργία*, ὅπ.π., σ. 176.

<sup>129</sup> Βλ. *Ψαλμ. ογ'*, 33. «Ἄσω τῷ Κυρίῳ ἐν τῇ ζωῇ μου, ψάλω τῷ Θεῷ μου, ἔως ὑπάρχω».

καθώς καὶ στὸ Α΄ Παραλειπομένων καθορίζεται, ὅλος ὁ λαὸς νὰ ἀναφωνεῖ τὸ «΄Αμήν» καὶ τὸ «΄Αλληλούϊα»<sup>130</sup>. Στὸ βιβλίο Α΄ Παραλειπομένων, κεφ. 16, ἀφοῦ ψάλθηκε ὁ ψαλμὸς 106 ἀπὸ τοὺς νίοὺς Ἀσὰφ μπροστὰ ἀπὸ τὴν κιβωτὸ τῆς διαθήκης, ὅλος ὁ λαὸς «΄ηνεσε τὸν Κύριον» ψάλλοντας «΄Αμήν» καὶ «΄Αλληλούϊα»<sup>131</sup>. Οἱ ψαλμοὶ 117 (118) καὶ 135 (136) εἶναι ἐπίσης ψαλμοὶ ἀντιφωνικοί. Ψάλλονταν στὸν ναὸ ἡ στὶς συναγωγές. Ὁ χορὸς ἔψαλλε τοὺς διαφορετικοὺς στίχους, ἐνῶ ὁ διάκονος ὁ λαὸς ἀποκρινόταν σὲ κάθε στίχο μὲ τὸ ἐφύμνιο «ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ»<sup>132</sup>. Ὑπάρχει ἐπίσης ἡ μαρτυρία ὅτι ἡ ψαλμωδία ἀπαγορευόταν σὲ ἔνο χῶρο<sup>133</sup>. Τὸ ψαλτήριο ἔχοησιμοποιεῖτο ἀπὸ τοὺς Ἰουδαίους, στὸν ναό, κατὰ τὴν ὡρα τῆς θείας λατρείας, καὶ ἐκτὸς τοῦ ναοῦ<sup>134</sup>. Ἐχοησιμοποιεῖτο ἐπίσης, ὅταν γιορτάζόταν ἀπὸ τοὺς Ἐβραίους τὸ Πάσχα<sup>135</sup>. Οἱ ψαλμοὶ 120-134, ποὺ ὀνομάζονται «ῳδαὶ τῶν ἀναβαθμῶν», ψάλλονταν ἀπὸ προσκυνητές, ποὺ πήγαιναν γιὰ προσκύνημα στὴν Ἱερουσαλήμ<sup>136</sup>. Στὴ Σοφία Σειράχ ὑπάρχει ἡ μαρτυρία, «καὶ ἦνεσαν οἱ ψαλτῶδοι ἐν φωναῖς αὐτῶν, ἐν πλείστῳ ἥχῳ ἐγλυκάνθη μέλοις»<sup>137</sup>.

Τὰ γλέντια τῶν Ἰσραηλιτῶν ἥσαν εὔθυμα, καὶ συνωδεύοντο ἀπὸ τραγούδια, χαρούμενα ἐπιφωνήματα καὶ

<sup>130</sup> Βλ. *Ψαλμ. ρε'*, 48. «εὐλογητὸς Κύριος ὁ Θεὸς Ἰσραὴλ ἀπὸ τοῦ αἰῶνος καὶ ἔως τοῦ αἰῶνος· καὶ ἐρεῖ πᾶς ὁ λαός· γένοιτο γένοιτο» (Στὸ Ἐβραϊκὸ πρωτότυπο κείμενο ἀντὶ τοῦ «γένοιτο γένοιτο» ὑπάρχει τὸ «΄Αμήν. ΄Αλληλούϊα»). Παράλληλα βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 9. Οἱ ψαλμοὶ τοῦ Δαβὶδ ψάλλονταν ἀπὸ τὸν προφητάνακτα ἐμμελῶς μὲ τὴ συνοδεία ψαλτηρίου καὶ κιθάρας. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 76.

<sup>131</sup> Βλ. *Α΄ Παραλειπομένων ιστ'*, 36. «εὐλογημένος Κύριος ὁ Θεὸς Ἰσραὴλ ἀπὸ τοῦ αἰῶνος καὶ ἔως τοῦ αἰῶνος· καὶ ἐρεῖ πᾶς ὁ λαός· ἄμην. Καὶ ἦνεσαν τῷ Κυρίῳ». Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 9.

<sup>132</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ὅπ.π.

<sup>133</sup> Βλ. *Ψαλμ. ρλστ'*, 3-4. «΄Ἄσατε ἡμῖν ἐκ τῶν ὠδῶν Σιών. Πῶς ἄσωμεν τὴν ὠδὴν Κυρίου ἐπὶ γῆς ἀλλοτρίας;» Πρβλ. ΣΙΜΩΤΑ, *Π. Διαθήκη*, ὅπ.π., σσ. 29-30.

<sup>134</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 7, ὑποσημ. 3.: «΄Οντως δὲ ἐὰν ἥθελέ τις λάβει ὑπ' ὅψει ὅτι πολλοὶ ἐκ τῶν ψαλμῶν ἐψάλλοντο ὑπὸ τῶν Ἰσραηλιτῶν καὶ εἰς ἄλλους τόπους, ἔξω τοῦ ναοῦ, καὶ κατ' ἄλλους καιρούς, ἐκτὸς τῶν διὰ τὴν δημοσίαν λατρείαν ὠρισμένων, πείθεται, ὅτι τὸ ψαλτήριον ἀπετέλει ἐγχειρίδιον ὑμνολογίας χρησιμοποιούμενον καὶ ἐν ταῖς συναγωγαῖς».

<sup>135</sup> Βλ. ὅπ.π.: «Οὗτο τὸ λεγόμενον Hallel, ἦτοι οἱ ψαλμοὶ 113-118 ἐψάλλοντο εἰς δύο τμήματα (113-114 καὶ 115-118) ἐν παντὶ οἴκῳ, ὅπου ἐωρτάζετο τὸ Πάσχα».

<sup>136</sup> Βλ. ὅπ.π.

<sup>137</sup> Βλ. *Σοφία Σειράχ* ν', 18.

μουσικὰ ὅργανα. Γι’ αὐτὸν καὶ ὁ προφήτης Ἀμώς καταδικάζει αὐτούς, οἵ δοποῖοι γλεντοῦν καὶ διασκεδάζονταν κατὰ τρόπον καθαρὰ κοσμικό<sup>138</sup>.

“Ομως ἡ Ἰουδαϊκὴ ψαλμωδία στὶς συναγωγές ἦταν φωνητική, καὶ ὅχι ἐνόργανη. Ἀκόμη ἔψαλλαν, εἴτε ἔνας, εἴτε πολλοί, μιὰ μελωδία καὶ σὲ ἔνα τόνο, δὲν ἦταν δηλαδὴ πολυυφωνική<sup>139</sup>. Στὸν ναό, καθὼς καὶ στὶς συναγωγές, ἐπεκράτησε ἡ συνήθεια ὅλος ὁ λαός νὰ συμμετέχει σὲ κάποιο βαθμὸν στὴν ψαλμωδία τῶν διαφόρων ὕμνων. Ὑπῆρχαν διάφορες ὑποδείξεις πρὸιν ἀπὸ τὸν ψαλμὸν καὶ ἀνάλογα μὲν αὐτὲς συμμορφωνόταν καὶ ὁ λαός. Ὑπῆρχαν τρεῖς περιπτώσεις, κατὰ τὶς ὅποιες ἔψαλλε ὁ λαός: α) Ὁλος ὁ λαός ἔψαλλε τὸν ὕμνο. β) Ὁ λαός ἔψαλλε τὰ ἐπιφωνήματα «Ἄλληλούϊα» καὶ «Ἀμήν» στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τοῦ ψαλμοῦ. γ) Ὁ ϕάλτης ἔψαλλε ἔνα στίχο καὶ ὅλος ὁ λαός τὸν ἐπανελάμβανε, σάν ἐπωδό<sup>140</sup>.

Ἀναφορικὰ μὲ τὴ δομὴ τῆς ἐβραϊκῆς μουσικῆς δὲν ὑπάρχουν μαρτυρίες, οὕτε εἶναι γνωστὴ ἡ σύνθεση καὶ ἀρχιτεκτονικὴ της. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχειριζει στὴν ἐβραϊκὴ μουσική, εἶναι ἡ Ἰδιαίτερη χρήση τοῦ χρωματικοῦ στοιχείου, τὸ δοποῖο ὑπάρχει ἀκόμη καὶ σήμερα στὴν ἀραβικὴ μουσική<sup>141</sup>. Κατὰ τὸν 9ο-10ο αἰῶνα μ.Χ. ὑπάρχουν τὰ πρῶτα στοιχεῖα μουσικῆς σημειογραφίας στὴν ἐβραϊκὴ μουσική, δημιουργῶντας ἔνα εἶδος νευματικῆς γραφῆς<sup>142</sup>.

<sup>138</sup> Βλ. Ἀμώς στ’, 5. «οἱ ἐπικροτοῦντες πρὸς τὴν φωνὴν τῶν ὅργάνων, ὡς ἐστηκότα ἐλογίσαντο καὶ οὐχ ὡς φεύγοντα».

<sup>139</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὅπ.π., σ. 8: «Τῆς ψαλμωδίας συμμετεῖχεν ἐξ ἀρχῆς καὶ ὁ Ἰουδαϊκὸς λαός ὅλοκληρος».

<sup>140</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 9.

<sup>141</sup> Βλ. NEF, ὅπ.π., σ. 35.

<sup>142</sup> Ἡ νευματικὴ γραφὴ τῆς ἐβραϊκῆς μουσικῆς δονομάστηκε νεγκινότ (néguinoth). Βλ. ὅπ.π., σσ. 35-36.

**β) Η ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν  
Ορθόδοξη Ἐκκλησία<sup>143</sup>**

*1) Κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Καινῆς Διαθήκης*

---

<sup>143</sup> Στὴν ἐργασία μας γιὰ νὰ διαχωρίσουμε τὶς ἰστορικές περιόδους βασιστήκαμε περισσότερο στὴν ἐξέλιξη τῆς πορείας τῆς Ἐκκλησίας ὡς χῶρο ποιμαντικῆς δραστηριότητας καὶ ὅχι σύμφωνα μὲ τὴν κλασσικὴ μουσικολογικὴ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα. Θεωρήσαμε ὡς σημείο ἀναφορᾶς τῆς χρήσης τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸν λειτουργικὸ χῶρο τὶς μεγάλες ἐκκλησιαστικές περιόδους, πρὸς Χριστοῦ, πρώτη Ἐκκλησία-διωγμοὶ-αἵρεσεις, ἀνάπτυξη τοῦ ποιμαντικοῦ ἔργου καὶ τοῦ μοναχισμοῦ (4<sup>ος</sup>-8<sup>ος</sup> αἰώνας), μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ, σύγχρονη πραγματικότητα. Ἡ ἐξέλιξη τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς, ἡ δόπια καὶ καθορίζει τὴν μουσικολογικὴ ἔρευνα καὶ ἐπιστήμη, διαιρεῖται κυρίως σὲ τέσσερεις περιόδους: α') πρώτη (παλαιὰ) σημειογραφία ἡ παλαιότερη βυζαντινὴ παρασημαντικὴ ἡ παλαιοβυζαντινὴ γραφὴ (950 περίπου - 1175 μ.Χ.), β') μέση πλήρης βυζαντινὴ σημειογραφία, στρογγυλὴ (Round Notation) ἡ μεσοβυζαντινὴ γραφὴ (1175 - 1670), γ') μεταβατικὴ ἐξηγητικὴ σημειογραφία ἡ νεώτερη περίοδος (1670 περίπου - 1814) καὶ δ') σύγχρονη περίοδος (1814 - σήμερα). Βλ. ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί, ὅπ.π., σ. 48. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ψαλτική, σσ. 433-439. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Ειρηνολόγιον, σσ. 87-90. WELLESZ, History, ὅπ.π., σ. 246-310. Πρβλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Μουσική, σ. 19. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, σ. 11. Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Γ. Στάθης «ἡ βυζαντινὴ μελοποΐα, ἡ παραγωγὴ δηλαδὴ συνθέσεων κατὰ τὰ προαναφερόθεντα διάφορα γένη καὶ εἰδὴ τῆς μελουργικῆς τέχνης, βαίνει παραλλήλως πρὸς τὴν ἐξέλιξιν τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας». ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί, ὅπ.π., σ. 47. Ἀπὸ τοὺς ἔνοντος ἔρευνητες διαπιστώνεται ὅτι ἡ παλαιοβυζαντινὴ γραφὴ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἀναγνωσθεῖ παρὰ μόνο μὲ τὴ βοήθεια μεταγενεστέρων στοιχείων. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σ. 10. Ἀπὸ τὰ διάφορα στάδια τῆς παρασημαντικῆς τῆς ψαλτικῆς τέχνης μόνο ἡ περίοδος τῆς στρογγυλῆς γραφῆς ἔρευνάται ἀπὸ τοὺς ἔνοντος μουσικολόγους. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σ. 15, ὑποσημ. 22. Περὶ τῆς στρογγυλῆς ἡ μεσοβυζαντινῆς γραφῆς βλ. ὅπ. π., σ. 18, ὑποσημ. 27. Εἶναι κοινὴ διαπίστωση ὅτι μπορεῖ νὰ βλέπουμε τοὺς χαρακτῆρες τῶν παλαιοτέρων γραφῶν, ἀλλὰ τὸ ἀκουσμά τους ἀκριβῶς δὲν μποροῦμε νὰ τὸ γνωρίζουμε, ἀφοῦ τοὺς προηγούμενους αἰώνες δὲν ὑπῆρχε καστόφωνο, γιὰ νὰ ἡχογραφηθοῦν οἱ διάφορες μελωδίες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, καὶ ἔτσι νὰ μποροῦμε νὰ ἀκούσουμε τὴ μελωδικὴ τους κίνηση. Μποροῦμε μόνο κατὰ προσέγγιση νὰ ἐξαγάγουμε συμπεράσματα γιὰ τὸ ἀκουσμα τῆς μελωδίας τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς παλαιοτέρων αἰώνων, συγκρίνοντας τὰ ἀκούσματα, τὰ ὅποια ἔχει σήμερα, μὲ τὰ παλαιότερα. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σ. 11. Ὁσον ἀφορᾶ τὴ μουσικὴ γραφὴ κατὰ τὸν Μεσαίωνα, ἡ μόνη σημειογραφία, ποὺ ὑπῆρχε ἀπότελούνταν ἀπὸ νεύματα, ποὺ παρέπεμπαν σὲ αὐξομειώσεις στὸ ὑψος. Περὶ αὐτοῦ βλ. NICHOLAS, Ἐξέλιξη, σ. 487.

‘Ο Κύριος είναι ο πρῶτος, που κάνει χρήση της μουσικῆς στὴ λατρεία τῆς Ἐκκλησίας. Μετὰ τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο ὁ Κύριος μὲ τοὺς μαθητές Του «ύμνησαντες ἐξῆλθον εἰς τὸ δρος τῶν ἑλαιῶν»<sup>144</sup>. Κατὰ τὸν καθηγητὴν Π. Τρεμπέλα, ὁ Ἰησοῦς μὲ τοὺς μαθητές Του ἔψαλλαν τοὺς ψαλμοὺς 115 μέχρι 118<sup>145</sup>. Καὶ οἱ Ἀπόστολοι, ἀκολουθοῦντες τὸ παραδειγμα τοῦ Κυρίου, χρησιμοποίησαν τὴν ψαλμωδία στὴν καθημερινή τους ζωή. Ὅπως ἀναφέρει ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς, «ἵσαν διὰ παντὸς ἐν τῷ ιερῷ αἰνοῦντες καὶ εὐλογοῦντες τὸν Θεόν»<sup>146</sup>. Στὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων βλέπουμε ὅτι οἱ χριστιανοὶ «καθ’ ἡμέραν... (ἵσαν) προσκαρτεροῦντες ὅμοθυμαδὸν ἐν τῷ ιερῷ, κλῶντες τε... κατ’ οἶκον ἄρτον, μετελάμβανον τροφῆς ἐν ἀγαλλιάσει καὶ ἀφελότητι

<sup>144</sup> Ματθ. κατ', 30. Μάρκ. ιδ', 26. Βλ. ΜΗΤΣΑΚΗ, ‘Υμνογραφία, σ. 39. ΑΛΥΤΙΖΑΚΗ, Θέματα, σ. 72. ΒΟΥΡΛΗ, ‘Υμνολογία, σ. 7. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὄπ.π., σ. 7. PITRA, *Hymnographie*, σ. 34. Κατὰ τὸν Ιουστῖνο «καὶ μετ’ αὐτῶν διάγων, ὕμνησε τὸν Θεόν, ὡς καὶ ἐν τοῖς ἀπομνημονεύμασι τῶν ἀποστόλων δηλουνται γεγενημένον, τὰ λείποντα τοῦ ψαλμοῦ ἐδήλωσεν. Ἐστι δὲ ταῦτα· ‘Διηγήσομαι τὸ ὄνομά σου τοῖς ἀδελφοῖς μουν ἐν μέσῳ Ἐκκλησίας ὕμνησω σε. Οἱ φοβούμενοι τὸν Κύριον αἰνέσατε αὐτόν ἄπαν τὸ σπέρμα Ἰακώβ δοξάσατε αὐτόν. Φοβηθήτωσαν αὐτὸν ἄπαν τὸ σπέρμα Ἰσραήλ’». ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ, *Πρὸς Τρύφωνα Ιουδαῖον διάλογος*, 106, PG 6, 724A. Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὸν Ιουστῖνο, ἡ ψαλμωδία τοῦ Κυρίου κατὰ τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο προφητεύεται ἀπὸ τὸ προαναφερθὲν χωρίο τοῦ Δαβὶδ (Ψαλμ. κα', 23-24).

<sup>145</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, σ. 7, ὑπόσημ. 3. MCKINNON, *Music*, σ. 13. Ὅπως ἀναφέρεται στὴν ἐρμηνεία τοῦ χωρίου στὸ Orthodox Study Bible, «ἔνας ὕμνος σημαίνει ἔνα ψαλμὸ ἀπὸ μιὰ ὁμάδα ψαλμῶν (Ψαλμ. 115-118), οἱ ὅποιοι παραδοσιακὰ ψάλλονταν μετὰ τὸ δεῖπνο κατὰ τὸ ἑβραϊκὸ Πάσχα. Μιὰ λεπτομερὴς προφητεία τῆς σταύρωσης βρίσκεται στοὺς ψαλμοὺς 22, στίχοι 1-21 (ψαλμ. 21, 2-22). Ὁ ψαλμὸς 22, στίχος 22 (Ψαλμ. 21, 23), ὅπως ἀναφέρεται σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση στὴν πρὸς Ἐβραίους ἐπιστολὴ, κεφ. 2, στίχος 12 ἀναφέρει ὅτι ‘ἀπαγγελῶ τὸ ὄνομά σου τοῖς ἀδελφοῖς μουν, ἐν μέσῳ ἐκκλησίας ὕμνησω σε’. Κατὰ τὸ βράδυ τῆς συλλήψεως ὁ Ἰησοῦς ἔψαλλε προσευχές στὸν Θεό, ‘ἐν μέσῳ ἐκκλησίας’». OSB, σ. 122. Ὅπως ἀναφέρει ὁ ἀρχιμ. Νεκτάριος Πάροης, «ἡ πράξη αὐτὴ σημαίνει τὴν ἀποδοχὴ τοῦ ἀσματος καὶ τὴν ἔμμεση θέσπισή του ὡς μέσου δοξολογίας καὶ προσευχῆς καὶ ὡς λειτουργικοῦ στοιχείου, που συνδέεται ὀμεσα μὲ τὸ μυστήριο τῆς Θείας Εὐχαριστίας». ΠΑΡΗ, ሙσμα, ὄπ.π., σ. 11.

<sup>146</sup> Λουκ. ιδ', 53. Πρβλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὄπ.π., σ. 70: «Οἱ Ἀπόστολοι, ἐπὶ τὸν παραδείγματος τοῦ Κυρίου ἡμῶν στηριζόμενοι, κατέχουσιν ἐν τῇ ἴστορίᾳ τῆς χριστιανικῆς ψαλμωδίας τὴν πρώτην θέσιν, ἀναδειχθέντες μουσουργοὶ καὶ ὕμνολόγοι». Οἱ μαθητὲς συνέχισαν νὰ συναθροίζονται, «αἰνοῦντες καὶ εὐλογοῦντες τὸν Θεόν», γιὰ ὅλες τὶς δωρεὲς τῆς σωτηρίας τοῦ Υἱοῦ. Βλ. ἐπίσης OSB, σ. 204.

καρδίας, αἰνοῦντες τὸν Θεόν»<sup>147</sup>. Στὶς Πράξεις τῶν Ἀπόστολων ἀκόμη ἀναφέρεται ὅτι οἱ πιστοί, μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Ἰωάννη, «...διμοθυμαδὸν ἥραν φωνὴν πρὸς τὸν Θεόν...»<sup>148</sup>. Ἡ φράση «ἥραν φωνὴν» δηλώνει τὴν ψαλμωδία ἢ τὴν ἀπαγγελλομένη προσευχή<sup>149</sup>. Στὶς Πράξεις τῶν Ἀπόστολων ἐπίσης γίνεται λόγος γιὰ τοὺς Ἀποστόλους Παῦλο καὶ Σίλα, οἱ δοποῖ, ἐνῷ ἡταν φυλακισμένοι εἰς Φιλίππους, ἔψαλλαν, καὶ μάλιστα μεγαλόφωνα, ὕμνους πρὸς τὸν Θεό. «Κατὰ δὲ τὸ μεσονύκτιον Παῦλος καὶ Σίλας προσευχόμενοι ὕμνουν τὸν Θεόν· ἐπηκροῶντο δὲ αὐτῶν οἱ δέσμιοι»<sup>150</sup>. Ο ὕμνος αὐτὸς τῶν δύο ἀποστόλων μπορεῖ νὰ ἡταν αὐτοσχέδιος ἢ ἀπὸ κάποιο ψαλμό. Δεν ἡταν χαμηλόφωνος, διότι, ὅπως ἀναφέρουν οἱ Πράξεις τῶν Ἀποστόλων, οἱ ὑπόλοιποι φυλακισμένοι τοὺς ἀκουγαν<sup>151</sup>.

Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι ὁ Ἀπόστολος Παῦλος κάνει λόγο γιὰ προσευχὴ «τῷ πνεύματι» καὶ προσευχὴ «τῷ νοῖ». Ἡ ἐρώτηση, ποὺ θέτει ὁ Ἀπόστολος Παῦλος «τί οὖν ἐστι; προσεύξομαι τῷ πνεύματι, προσεύξομαι δὲ καὶ τῷ νοῖ· ψαλῶ τῷ πνεύματι, ψαλῶ δὲ καὶ τῷ νοῖ»<sup>152</sup> γίνεται, γιὰ νὰ τονίσει ὅτι δὲν πρέπει ἀπλῶς νὰ ψάλλουμε μὲ τὸ χάρισμα, ποὺ ἔχουμε, ἀλλὰ καὶ νὰ κατανοοῦμε τὰ ψαλλόμενα, ποὺ εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς ὕμνολογίας τοῦ Θεοῦ. Ο ἄγιος Νικόδημος ὁ Ἀγιορείτης, ἐρμηνεύοντας τὸ χωρίο τοῦ Ἀποστόλου Παύλου διερωτᾶται, λέγων: «Τί λοιπόν, λέγει, εἶναι ὡφελιμώτερον καὶ τί πρέπει νὰ ζητῇ τινὰς ἀπὸ τὸν Θεόν; Τὸ νὰ προσεύχεται μὲν μὲ τὸ Πνεῦμα, ἥγουν μὲ τὸ πνευματικὸν χάρισμα, ἀλλὰ καὶ τὸ νὰ προσεύχεται μὲ τὸν νοῦν, ἥγουν μὲ τὴν διάνοιαν νὰ νοῇ καὶ νὰ καταλαμβάνῃ

<sup>147</sup> Πράξ. β', 46-47. Πρβλ. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σ. 16.

<sup>148</sup> Πράξ. δ', 24.

<sup>149</sup> Βλ. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σ. 16. Πρβλ. McKINNON, *Music*, ὅπ.π., σ. 13.

<sup>150</sup> Πράξ. ιστ', 25. «Παρόλον ὅτι ἥσαν ἔξαντλημένοι καὶ φυλακισμένοι, οἱ χριστιανοὶ ἱεραπόστολοι προσεύχονταν καὶ ὕμνοῦσαν τὸν Θεόν... Ὑποφέροντας τὴν καταδίωξην μὲ χαρά, εἶναι μιὰ δυναμικὴ μαρτυρία τῆς χριστιανικῆς πίστης». *OSB*, σ. 309. Πρβλ. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σ. 16.

<sup>151</sup> Βλ. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Πράξεις, σ. 277: «Ἀντὶ τῶν βλασφημῶν καὶ ὕβρεων, τὰς δόποιας ἔξετόξευον συνήθως οἱ φυλακισμένοι, ἥκούοντο ψαλμωδία! Πόσον παράξενον πρᾶγμα!».

<sup>152</sup> Α' Κορ. ιδ', 15. Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 74. «Οπως ἀναφέρει ὁ Εὐσέβιος Καισαρείας, ἐρμηνεύοντας τὸ προαναφερθὲν χωρίο, «ώς καὶ τοῦ νοὸς ἰδίας ἔχοντος κινήσεις, δι' ὧν ἀνακρούεται τὸ σῶμα, καὶ τοῦ πνεύματος πάλιν οἰκείας, δι' ὧν τὴν ψυχὴν ἐνεργεῖ». ΕΥΣΕΒΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ, Έξηγήσεις εἰς τοὺς Ψαλμούς, κεφ. 91'. PG 23, 1173A.

έκεινα δποῦ προσεύχεται, καὶ νὰ τὰ ἐρμηνεύῃ εἰς τοὺς ἄλλους. Ὁμοίως δὲ καὶ τὸ νὰ ψάλλῃ μὲν μὲ τὸ πνευματικὸν χάρισμα δποῦ τοῦ ἐδόθη, νὰ ψάλλῃ δὲ καὶ μὲ τὸν νοῦν καὶ νὰ νοῇ τὰ ψαλλόμενα καὶ νὰ τὰ ἐρμηνεύῃ εἰς τοὺς ἄλλους»<sup>153</sup>.

Καὶ ὁ Μ. Ἀθανάσιος, ἐρμηνεύοντας τὸ χωρίο τοῦ Ἀποστόλου Παύλου σχετικὰ μὲ τὴν κατανόηση τῶν ψαλλομένων, λέγει χαρακτηριστικά: «Οἱ μὲν οὖν μὴ τοῦτον τὸν τρόπον ἀναγινώσκοντες τὰς θείας ωδὰς οὐ συνετῶς ψάλλουσιν, ἀλλ’ ἐαυτοὺς μὲν τέρπουσιν, ἔχουσι δὲ μέμψιν, δτι οὐχ ὡραῖος αἶνος ἐν στόματι ἀμαρτωλοῦ· οἱ δὲ κατὰ τὸν προειρημένον τρόπον ψάλλοντες, ὥστε τὴν μελῳδίαν τῶν ὄημάτων ἐκ τοῦ ὁυθμοῦ τῆς ψυχῆς καὶ τῆς πρός τὸ πνεῦμα συμφωνίας προσφέρεσθαι, οἱ τοιοῦτοι ψάλλουσι μὲν τῇ γλώσσῃ, ψάλλοντες δὲ καὶ τῷ νοῖ, οὐ μόνον ἐαυτούς, ἀλλὰ καὶ τοὺς θέλοντας ἀκούειν αὐτῶν μεγάλως ὠφελοῦσιν»<sup>154</sup>. Ἡ κατανόηση τῶν ὑμνῶν ἀποτελεῖ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ τὴ συνετὴ ψαλμωδία καὶ τὴν πνευματικὴ ὀφέλεια, τόσο τοῦ ψάλλοντος, δσο καὶ τῶν ἀκροωμένων.

Αὐτὸ ἀναφέρει καὶ ὁ Ἱερὸς Χρυσόστομος, δταν λέγει: «εἰδες πῶς εὐλογεῖ τὰ ἔγκατα τὸν Θεὸν χωρὶς φωνῆς καὶ στόματος καὶ γλώττης;... Καὶ γὰρ ὁ Παῦλός φησι· ψαλῶ τῷ πνεύματι, ψαλῶ δὲ καὶ τῷ νοῖ μου. Μουσικός τις ἀριστός ἐστιν ἡ ψυχή, τεχνίτης ἐστίν· ὅργανόν ἐστι τὸ σῶμα, κιθάρας καὶ αὐλοῦ καὶ λύρας χώραν ἐπέχον»<sup>155</sup>.

Ἀκόμη ὁ Ἱερὸς Χρυσόστομος, παραλληλίζοντας τὴ χρήση τῶν ὅργάνων μὲ τὴ χρήση τῆς φωνῆς, τονίζει δτι «οἱ μὲν οὖν ἄλλοι μουσικοὶ οὐ διὰ παντὸς μετὰ πάντων τῶν ὅργάνων εἰσίν, ἀλλὰ ποτὲ μὲν ἀναλαμβάνουσιν αὐτά, ποτὲ δὲ ἀποτίθενται· οὐ γὰρ διηνεκῆς ὁ καιρὸς αὐτοῖς τῆς μελῳδίας ἐστι· διόπερ οὐδὲ διηνεκῶς τὰ ὅργανα μεταχειρίζουσι· σὲ δὲ βουλόμενος ὁ Θεὸς διδάξαι, δτι διὰ παντὸς ὀφείλεις αὐτὸν ὑμνεῖν τε καὶ εὐλογεῖν, ἦνωσε τῷ τεχνίτῃ τὸ ὅργανον διηνεκῶς. Ὅτι γὰρ διαπαντὸς αἰνεῖν δεῖ, ἀκουσον τί φησιν ὁ Ἀπόστολος· Ἀδιαλείπτως

<sup>153</sup> ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, *Παῦλος*, ὅ.π.π., τ. 1, σσ. 619-620.

<sup>154</sup> ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, *Πρός Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν*, κθ'. PG 27, 40D-41A. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, σ. 30.

<sup>155</sup> ΙΩΑΝΝΗ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, *Ὄμιλα ὁηθεῖσα εἰς τὴν μεγάλην ἑβδομάδα, ἐν ἡ διδασκαλίᾳ, τίνος χάριν καλεῖται μεγάλη ἑβδομάς· καὶ εἰς τὸ, «Αἴνει, ἡ ψυχή μου, τὸν Κύριον» καὶ εἰς τὸν ἐν ταῖς Πράξεσι δεσμοφύλακα. PG 55, 522γ.*

προσεύχεσθε, ἐν παντὶ εὐχαριστεῖτε»<sup>156</sup>. Ἡ διαφορὰ τῶν μουσιῶν, οἱ δόποιοι ἐκτελοῦν διάφορα ἔργα μὲ τὰ ὅργανά τους, ἀπὸ τοὺς Ἱεροψάλτες εἶναι ὅτι στοὺς μὲν μουσικοὺς τὸ ἡχεῖο τῶν ὅργάνων βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ σῶμά τους, ἐνῶ στοὺς Ἱεροψάλτες μέσα στὸ σῶμά τους. Ἐτσι μποροῦν σὲ κάθε στιγμὴ νὰ ἀναπέμπουν ὑμνους καὶ δοξολογίες στὸν Θεό. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ γεγονός βλέπουμε ὅτι ἡ δοξολογία τῶν Ἱεροψαλτῶν στὸν Θεό, ὅταν γίνεται μὲ σωστὸ τρόπο, εἶναι ἀμεσώτερη καὶ πιὸ πηγαία, παρὰ ἡ δοξολογία μουσιῶν μὲ τὰ ὅργανά τους.

Ο ἀπόστολος Παῦλος, ἀναφερόμενος στὴν καλὴ χρήση τῶν διαφόρων χαρισμάτων τῶν χριστιανῶν, διερωτᾶται: «Τί οὖν ἔστιν, ἀδελφοί; ὅταν συνέρχησθε, ἔκαστος ὑμῶν ψαλμὸν ἔχει, διδαχὴν ἔχει, γλῶσσαν ἔχει, ἀποκάλυψιν ἔχει, ἐρμηνείαν ἔχει· πάντα πρὸς οἰκοδομὴν γινέσθω»<sup>157</sup>. Τὰ διάφορα χαρίσματα τῶν χριστιανῶν, πρέπει νὰ τὰ χρησιμοποιοῦν πρὸς ὡφέλεια τοῦ πλησίου, καὶ ὅχι γιὰ δικὴ τους αὐτοπροβολή<sup>158</sup>. Ἡ ψαλμωδία δὲν εἶναι κατὰ κύριο λόγο ἀνθρώπινο κατασκεύασμα, ἀλλὰ θεϊκὸ χάρισμα<sup>159</sup>. Ο ἀπόστολος Παῦλος ἀναφέρει ὅτι ὅλα πρέπει νὰ γίνονται σύμφωνα μὲ τὴν τάξη<sup>160</sup> καὶ ἄρα καὶ τὴν ὡρα τῆς ψαλμωδίας πρέπει νὰ ὑμνοῦμε τὸν Θεὸ μὲ εὐπρέπεια καὶ τάξη.

Ο ἀπόστολος Παῦλος, ἀναφερόμενος στὴ ψαλμωδία, τονίζει ὅτι οἱ πιστοὶ πρέπει νὰ πληροῦνται ἐν Πνεύματι, «λαλοῦντες ἑαυτοῖς ψαλμοῖς καὶ ὑμνοῖς καὶ ὄδαις πνευματικαῖς, ἄδοντες καὶ ψάλλοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ»<sup>161</sup>.

<sup>156</sup> ΙΩΑΝΝΗ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλία ὥρθεῖσα εἰς τὴν μεγάλην ἑβδομάδα, ἐν ἡ διδασκαλίᾳ, τίνος χάριν καλεῖται μεγάλη ἑβδομάς· καὶ εἰς τό, «Ἄγει, ἡ ψυχὴ μου, τὸν Κύριον» καὶ εἰς τὸν ἐν ταῖς Πράξεσι δεσμοφύλακα. PG 55, 522γ. Βλ. Α΄ Θεο. ε΄, 17. Βλ. OSB, σ. 476.

<sup>157</sup> Α΄ Κορ. ιδ΄, 26. Βλ. OSB, σ. 399.

<sup>158</sup> Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Παῦλος, ὅπ.π., τ. 1, σσ. 626-627: «...παλαιόθεν γὰρ ἐσύνθετόν τινες χριστιανοὶ ψαλμοὺς ἀπὸ χάρισμα τοῦ ἀγίου Πνεύματος... Ὁλα, λέγω τὰ χαρίσματα αὐτὰ ὅποιος τὰ ἔχει, ἀς τὰ μεταχειρίζεται εἰς οἰκοδομὴν καὶ ὡφέλειαν τῶν ἄλλων, διατὶ αὐτὸ εἶναι ἴδιον τοῦ χριστιανοῦ, τὸ νὰ οἰκοδομῇ καὶ νὰ ὡφελῇ τοὺς ἀδελφούς του».

<sup>159</sup> Βλ. ὅπ.π., τ. 2, σ. 709: «Ἡ λέγει ὁ Παῦλος ὅτι καὶ ἀπὸ θεϊκὸν χάρισμα ἔψαλλον οἱ τῷ τότε καιρῷ ψάλλοντες. Λέγει γὰρ ἐν τῇ πρὸς Κορινθίους· «ἔκαστος ὑμῶν ψαλμὸν ἔχει» (Α΄ Κορ. ιδ΄, 26).».

<sup>160</sup> Πρβλ. Α΄ Κορ. ιδ΄, 40. «πάντα δὲ εὐσχημόνως καὶ κατὰ τάξιν γινέσθω».

<sup>161</sup> Ἐφ. ε΄, 19. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 70. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὅπ.π., σ. 28. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, Κοντάκιον, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 783. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Διαθήκη, ὅπ.π., τ. 7, σ. 191. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σσ. 12. OSB, σ. 450. Υπάρχουν ποικίλες ἐρμηνεῖες τῶν ὅρων «ψαλμοί, ὑμνοί, ὡδὲς

Βλέπουμε ἐδῶ ὅτι ἡ ψαλμωδία καὶ οἱ ὕμνοι εἶναι ἔνας τρόπος ἔξωτερίκευσης αὐτῶν τῶν καταστάσεων, ποὺ ζεῖ ὁ ἀνθρώπος, τοῦ ὅποιου ἡ καρδία εἶναι γεμάτη ἀπὸ ἐνθουσιασμὸν καὶ ἀγάπη γιὰ τὸν Θεό καὶ τὸν πλησίον του. Ἡ ψαλμωδία, ὅπως ἀναφέρει ὁ ἄγιος Νικόδημος Ἀγιορείτης, γεμίζει ὀλόκληρη τὴν ὑπαρξη τοῦ ψάλτη ἀπὸ Πνεῦμα Ἀγιο<sup>162</sup>. Ἡ ψαλμωδία λειτουργεῖ μὲ δύο τρόπους· ἀφ' ἐνὸς μὲν εἶναι ἔνας τρόπος ἔξωτερίκευσης τῶν συναισθημάτων καὶ ἐμπειριῶν, ποὺ ζεῖ ὁ ἀνθρώπος, καὶ τὰ ὅποια ἐνυπάρχουν στὴν καρδία του, καὶ ἀφ' ἑτέρου γεμίζει τὴν καρδία τοῦ ἀνθρώπου μὲ Πνεῦμα Ἀγιο. Ἡ ψαλμωδία δηλαδὴ ἔχει δύο ὅψεις· εἶναι καὶ τρόπος ἡ μέθοδος ἔξωτερίκευσης τῶν συναισθημάτων καὶ πηγή, ἀπ' ὅπου ὁ ἀνθρώπος ἀντλεῖ τὰ χαρίσματα τοῦ Ἀγίου Πνεύματος. Ἡ ψαλμωδία δὲν πρέπει νὰ γίνεται μόνο μὲ τὰ χείλη καὶ τὸ στόμα μας, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν νοῦ καὶ τὴν καρδία<sup>163</sup>, πρέπει νὰ γίνεται νοερά<sup>164</sup>.

πνευματικές». Περὶ αὐτῶν βλ. ΜΗΤΣΑΚΗ, Ὑμνογραφία, σ. 41. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ὑμνογραφία, σ. 22 ἐξ. ΣΤΑΘΗ, Ψαλτική, σσ. 385-386. ΦΑΝΟΥΡΓΑΚΗ, Ὡδαί, σσ. 23-30. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὄπ.π., σ. 77. ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπιστολές, σ. 199. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραρᾶς, ὄπ.π., σ. 21. PITRA, *Hymnographie*, σ. 34. TILLYARD, *Music*, σ. 8. WELLESZ, *History*, σσ. 33 ἐξ. CHR. HANNICK, «Christian Church, music of the early», *NGDMM*, τ. 4, σ. 363.

<sup>162</sup> Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, *Παῦλος*, ὄπ.π., τ. 2, σ. 471: «Θέλεις, λέγει, νὰ χαίρης καὶ νὰ εὐφραίνεσαι, χριστιανέ; Φεῦγε ἀπὸ τὸ νὰ γεμίζεις τὴν κοιλίαν σου ἀπὸ τὸ κρασί, καὶ ἀγάπησον τὸ νὰ γεμίζεις τὴν ψυχήν σου ἀπὸ Πνεῦμα ἄγιον. Τοῦτο δὲ θέλει γένει εἰς ἑούς, ἀνίσως μάθης νὰ ψάλλης, διατὶ ἐκεῖνοι διόπου ψάλλουν πνευματικὰ ἄσματα γεμίζουν ἀπὸ Πνεῦμα ἄγιον». Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Λειτουργία*, ὄπ.π., σ. 122, σ. 174.

<sup>163</sup> Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, *Παῦλος*, ὄπ.π., τ. 2, σσ. 471-472: «Παραγγέλλει δὲ ὁ ἀπόστολος νὰ ψάλλωμεν εἰς τὴν καρδίαν μας, ἔνα μὲν διὰ νὰ δείξῃ πώς ὅχι μόνον μὲ τὸ στόμα πρέπει νὰ ψάλλωμεν, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν νοῦν καὶ τὴν καρδίαν, καὶ ἄλλο δὲ διὰ νὰ μᾶς διδάξῃ νὰ ψάλλωμεν μὲ σύνεσιν καὶ προσοχὴν τοῦ νούς, διατὶ ἐκεῖνος διόπου προσέχει εἰς τὰ ὑπὸ τοῦ στόματος ψάλλόμενα πνευματικὰ λόγια, αὐτὸς ψάλλει μὲ τὴν καρδίαν του».

<sup>164</sup> Βλ. ὄπ.π., τ. 2, σσ. 709-710: «Ἡγουν ὅχι ἀπλῶς νὰ ψάλλετε ἐσεῖς οἱ χριστιανοὶ μὲ τὸ στόμα μόνον, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν καρδίαν νοερῶς καὶ μετὰ προσοχῆς. Ἐπειδὴ ὅποιος ψάλλει ἀπροσέκτως μὲ τὸ στόμα μόνον, αὐτὸς ψάλλει εἰς τὸν ἀέρα. Ἀλλ' ὅποιος ψάλλει μὲ τὴν καρδίαν νοερῶς καὶ προσεκτικῶς, αὐτὸς ἀληθῶς ψάλλει εἰς τὸν Κύριον. Καὶ κατὰ ἄλλον δὲ τρόπον παραγγέλλει ὁ Παῦλος νὰ ψάλλουν οἱ χριστιανοὶ μὲ τὴν καρδίαν, διὰ νὰ μὴ κάμνουν τοῦτο πρὸς ἐπίδειξιν, ἥγουν διὰ νὰ ἀρέσουν εἰς τοὺς ἀνθρώπους. Ὁθεν κἄν, λέγει, ἐσὺ χριστιανέ, εὐρίσκεσαι μέσα εἰς τὸ παζάρι κἄν καὶ κάθησαι εἰς τὸ ἐργαστήριόν σου, δουλεύοντας τὴν τέχνην σου, ἡμπορεῖς νὰ ψάλλης εἰς τὸν Θεὸν μὲ τὸν νοῦν καὶ τὴν καρδίαν σου, χωρὶς νὰ σου ἀκούσῃ κανένας».

Στὴν πρὸς Κολασσαῖς ἐπιστολὴ ὁ Ἀπόστολος Παῦλος ἀναφέρει ὅτι «ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ ἐνοικείτω ἐν ὑμῖν πλουσίως, ἐν πάσῃ σοφίᾳ διδάσκοντες καὶ νονθετοῦντες ἐαυτοὺς ψαλμοῖς καὶ ὑμνοῖς καὶ ὡδαῖς πνευματικαῖς, ἐν χάριτι ἀδοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ»<sup>165</sup>. Οἱ ψαλμωδίες πρέπει νὰ ἔξερχονται ἀπὸ τὴν καρδία τοῦ πιστοῦ, καὶ ὅχι μόνο ἀπὸ τὰ χεῖλη του, γιὰ νὰ μὴν ἐπαληθευτεῖ ἡ ὁρή τοῦ προφήτη Ἡσαΐα, στὴν ὁποίᾳ ἀναφέρεται ὁ Κύριος, ὅταν λέγει: «οὗτος ὁ λαός τοῖς χείλεσι με τιμᾷ, ἡ δὲ καρδία αὐτῶν πόρρον ἀπέχει ἀπὸ ἐμοῦ»<sup>166</sup>. Οἱ ἀπόστολοι ἦταν οἱ πρῶτοι, ποὺ ἀκολούθησαν τὸ παράδειγμα τοῦ Κυρίου, καὶ ὑπέδειξαν στοὺς πρώτους χριστιανοὺς τὴν χρήση τῆς ψαλμωδίας<sup>167</sup>. Ἡ προσοχὴ τῶν πρώτων χριστιανῶν δὲν ἔπρεπε νὰ στοχεύει στὴν ἀρμονία ἐνὸς μέλους, ἀλλὰ στὸ νὰ παρακολουθοῦν τὰ θεῖα νοήματα τοῦ ψαλμοῦ<sup>168</sup>. Ἐξ ἀλλού οἱ πρῶτοι χριστιανοὶ δὲν εἶχαν τὴν πολυτέλεια τοῦ χρόνου νὰ ἀσχοληθοῦν μὲ τὴ μουσικὴ ἢ γενικώτερα μὲ τὶς τέχνες, δεδομένου ὅτι καθημερινὰ εἶχαν ὡς ἀπασχόληση τὸ κήρυγμα καὶ τὴ διακονία καὶ μάλιστα βρισκόμενοι ὑπὸ διωγμοῦ. Ἡ σκέψη τους ἔπρεπε νὰ βρίσκεται συνεχῶς στὰ ἀκρωταρία της σωτηρία τῶν πιστῶν. Εἶναι ἀποδεδειγμένο ὅτι ἡ ἀνάγνωση ἀπὸ μόνη της εἶναι περισσότερο κοπιαστική, παρὰ ἡ ψαλμωδία. Γι' αὐτὸ τὸν λόγο ὁ ἀπόστολος Παῦλος προτρέπει τοὺς χριστιανοὺς νὰ ψάλλουν, γιὰ νὰ ὠφελοῦνται καὶ παράλληλα νὰ εὐφραίνονται ἀπὸ τὴν ψαλμωδία<sup>169</sup>, ἡ ὁποίᾳ πρέπει νὰ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ πνευματικὴ

<sup>165</sup> Κολ. γ', 16. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 70. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, Κοντάκιον, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 783. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σσ. 72-74. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραρᾶς, ὅπ.π., σ. 21. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σσ. 12. OSB, σ. 467. Ὁπως ἀναφέρει ὁ συνθέτης καὶ μουσικολόγος Egon Wellesz, ὁ ἀπόστολος Παῦλος κάνει ἔκκλησαρο τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἐννοεῖ νὰ ψάλλουμε γιὰ εὐχαρίστηση, ἀλλὰ σὰν μὰ ἔκφραση τῆς ἀγνῆς κατάστασης τοῦ νοῦ. Βλ. WELLESZ, History, ὅπ.π., σσ. 33 ἐξ.

<sup>166</sup> Μάρκ. ζ', 6. Προβλ. Ἡσαΐα, κθ', 13. «ἐγγίζει μοι ὁ λαός οὗτος ἐν τῷ στόματι αὐτοῦ καὶ ἐν τοῖς χείλεσιν αὐτῶν τιμῶσι με, ἡ δὲ καρδία αὐτῶν πόρρον ἀπέχει ἀπὸ ἐμοῦ».

<sup>167</sup> Βλ. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σ. 7: «Ἡ ψαλμωδία χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὴν ἀρχέγονη Ἐκκλησίᾳ κατόπιν ὑποδείξεως τῶν Ἀποστόλων». Βλ. ἐπίσης ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία, ὅπ.π., σ. 207. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὅπ.π., σσ. 28-29. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 122.

<sup>168</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὅπ.π., σσ. 28-29.

<sup>169</sup> Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Παῦλος, ὅπ.π., τ. 2, σσ. 708-709: «Ἐπειδὴ μοναχὴ ἡ ἀνάγνωσις τῶν θείων γραφῶν ἔχει κόπον καὶ πολὺ βάρος, διὰ τοῦτο ὁ ἀπόστολος δὲν φέρει τοὺς χριστιανοὺς εἰς ίστορίας καὶ θέατρα, ἀλλὰ εἰς

ηδονή, ὅπως ἀκριβῶς καὶ τὰ κοσμικὰ ἄσματα, γιὰ νὰ διεγείρουν τοὺς πιστοὺς στὸν θεῖο ἔρωτα<sup>170</sup>.

Ἴακωβος ὁ ἀδελφόθεος στὴν Καθολικὴ ἐπιστολή, ἀναφερόμενος στὴν εὐεργετικὴ ἐπίδραση τοῦ Ἀγίου Εὐχελαίου, τονίζει: «Κακοπαθεῖ τις ἐν ὑμῖν; προσευχέσθω εὐθυμεῖ τις; φαλλέτω»<sup>171</sup>. Ἡ φαλμωδία εἶναι, σύμφωνα μὲ τὸν ἀπόστολο Ἴακωβο, δεῖγμα ἀνθρώπου, τοῦ ὁποίου ἡ ψυχὴ χαίρεται καὶ εὐφραίνεται<sup>172</sup>.

Στὴν Ἀποκάλυψη τὰ τέσσερα ἀποκαλυπτικὰ ὄντα δοξολογοῦν, αἰνοῦν καὶ ἀναπέμπουν εὐχαριστία σ' Ἐκεῖνον, ποὺ

---

φαλμοὺς καὶ πνευματικὰ ἄσματα, ἵνα εἰς τὸν αὐτὸν καιρὸν, καὶ εὐφραίνουν τὴν ψυχὴν τοὺς οἱ φάλλοντες, καὶ κλέπτουν τὸν κόπον τῆς ἀναγνώσεως».

<sup>170</sup> Βλ. ὅπ.π., τ. 2, σ. 709: «Ὕποτι μὲ χάριν καὶ πνευματικὴν ἡδονὴν, λέγει, νὰ φάλλετε, ὡς χριστιανοί, διότι, καθὼς τὰ ἀνθρώπινα ἄσματα, ἥγουν τὰ σατανικὰ τραγώδια, ἔχουν ἡδονὴν σαρκικὴν, καὶ παρακινοῦν τοὺς ἀκούοντας εἰς ἀπόπους καὶ ψυχοβλαβεῖς ἔρωτας, ἔτοι ἐκ τοῦ ἐναντίου τὰ θεϊκὰ φάλματα ἔχουν πνευματικὴν ἡδονὴν καὶ ἀνάπτουν τοὺς φάλλοντας καὶ ἀκούοντας εἰς τὸν τοῦ Θεοῦ ἔνθεον καὶ ψυχοσωτήριον ἔρωτα». Πρβλ. Φαλμ. κβ', 23. Ἐβρ. β', 12. «ἀπαγγελῶ τὸ δονομά σου τοῖς ἀδελφοῖς μου, ἐν μέσῳ ἐκκλησίας ὑμνήσω σε».

<sup>171</sup> Ιακ. ε', 13. Βλ. OSB, σ. 548. Πρβλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Καθολικαί, σ. 163: «Χριστιανὲ ἀδελφὲ, ἂν ἐσὺ δὲν ἔχης καμμίαν κακοπάθειαν καὶ θλῖψιν, οὕτε κατὰ τὸ σῶμα, οὕτε κατὰ τὴν ψυχὴν, ἀλλὰ ὑγιαίνεις καὶ εἰσαι καὶ κατὰ τὰ δύο εὔρωστος καὶ φαίνεσαι ὅτι ἔχεις κάθε εὐτυχίαν ἀνθρωπίνην, μηδὲ τότε πρέπει νὰ μακρύνῃς ἀπὸ τὴν ἀγάπην καὶ οἰκειότητα τοῦ Θεοῦ, ἀλλὰ νὰ φάλλης εἰς τὸν Θεόν ἄσματα πνευματικά, θείους φαλμούς, ιερὰς δοξολογίας, λέγων μὲ τὸν Δαβὶδ: "εὐλογήσω τὸν Κύριον ἐν παντὶ καιρῷ, διαπαντὸς ἡ ἀνεσις αὐτοῦ ἐν τῷ στόματί μου" (Φαλμ. 33, 1). Μὲ τὰς τοιαύτας γὰρ φαλμωδίας, πρῶτον μὲν εὐχαριστεῖς τὸν Θεόν, ὅπου σὲ ἐλύτρωσεν ἀπὸ κάθε θλῖψιν καὶ ἀσθένειαν σῶματος. Δεύτερον δὲ δυσπωπεῖς αὐτὸν νὰ φυλάττῃ καὶ ἐσένα καὶ εἰς τὸ ἔξης, τὴν ὑγείαν καὶ ἀνεσιν, δπού σοι ἔχάρισε. Καὶ τρίτον φυλάττεις τὴν ψυχὴν σου ἵλαράν, ἀλυπον καὶ εὐφραινομένην μὲ τὴν πνευματικὴν χαρὰν καὶ εὐφροσύνην δπού γεννοῦν τὰ ιερὰ ἄσματα καὶ αἱ ὑμωδίαι».

<sup>172</sup> Ἡ φαλμωδία μέσα στὶς ἀκολουθίες τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας χρησιμοποιεῖται καὶ σὲ περιόδους χαρᾶς, ὅπως εἶναι ἡ περίοδος τοῦ Πεντηκοσταρίου, τοῦ διαδεκαημέρου τῶν Χριστουγέννων, οἱ ἀκολουθίες τῆς Κυριακῆς, ἀλλὰ καὶ σὲ περιόδους πένθους, ὅπως ἡ περίοδος τοῦ Τριωδίου. Ὁμως ἡ φαλμωδία διαφοροποιεῖται, ἀνάλογα μὲ τὴν περίοδο. Ὅταν ἡ περίοδος εἶναι χαρμόσυνη, τότε τὸ ὑφος τῆς φαλμωδίας εἶναι πανηγυρικὸ καὶ χαρούμενο. Ἀκόμη στὶς περιόδους αὐτές ἐπιλέγονται χαρμόσυνοι ἥχοι. Ὅταν ἀντίθετα ἡ περίοδος εἶναι πένθιμη, τότε τὸ ὑφος τῆς φαλμωδίας εἶναι πένθιμο καὶ κατανυκτικό. Γι' αὐτὸ καὶ στὶς περιόδους αὐτές ἐπιλέγονται πένθιμοι καὶ κατανυκτικοὶ ἥχοι. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ Τριώδιο ὀνομάζεται «κατανυκτικόν». Τέτοιοι ἥχοι, ποὺ πλεονάζουν στὶς περιόδους αὐτές, εἶναι δὲ Β' καὶ δὲ πλάγιος του, οἱ δποτοι ἀνήκουν στὸ χρωματικὸ γένος.

κάθεται πάνω στὸν θρόνο καὶ ζεῖ στοὺς αἰῶνες τῶν αἰώνων, χωρὶς ἀρχὴν καὶ τέλος<sup>173</sup>. Ἀναφέρεται ὅτι οἱ νικητὲς τοῦ θηρίου, ὅσοι δηλαδὴ ἔφυγαν τὶς διάφορες πλεκτάνες τοῦ Σατανᾶ καὶ τῷρα ἀποτελοῦν τὴν θριαμβεύοντα. Ἐκκλησία, ἡ ὅποια βρίσκεται στοὺς οὐρανούς, ψάλλουν τὴν ὄδην τοῦ Μωυσέως καὶ τὴν ὄδην τοῦ ἀρνίου<sup>174</sup>.

## 2) Ἀπὸ τὴν ἵδρυση τῆς Ἐκκλησίας μέχρι τὴν ἐποχὴν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ

Ο ἑλληνικὸς πολιτισμὸς εἶχε ἐξαπλωθεῖ σὲ ὅλες τὶς χῶρες τῆς λεκάνης τῆς Μεσογείου, τὴν Μικρὰ Ἀσία, Ἀρμενία, Συρία, Παλαιστίνη, Αἴγυπτο, Ἰταλία, Μασσαλία κτλ. Ο ἑλληνικὸς πολιτισμὸς ἔδωσε στὸν χριστιανισμὸν μαζὶ μὲ ἄλλα στοιχεῖα καὶ τὴν μουσικὴν<sup>175</sup>. Γι’ αὐτὸν καὶ ἡ πρώτη χριστιανικὴ Ἐκκλησία χρησιμοποίησε διάφορα μέλη, προερχόμενα προφανῶς ἀπὸ τὴν μουσικὴν τῶν Ἑλλήνων<sup>176</sup>. Η Ἐκκλησία, ὅπως ἀναφέρει Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεύς, προσέλαβε ἐκλεκτικὰ διάτονοι τὸ ὅποιο διαπιστώνουν

<sup>173</sup> Βλ. Ἀποκ. δ', 9. Βλ. ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐρμηνεία, σσ. 270-273. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραράς, ὅπ.π., σ. 29, ὑποσημ. 30.

<sup>174</sup> Βλ. Ἀποκ. ιε', 3. «καὶ ἄδονις τὴν ὄδην Μωυσέως τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ καὶ τὴν ὄδην τοῦ ἀρνίου λέγοντες· μεγάλα καὶ θαυμαστὰ τὰ ἔργα σου, Κύριε, ὁ Θεός ὁ παντοκράτωρ· δίκαιαι καὶ ἀληθιναὶ αἱ ὄδοι σου, ὁ βασιλεὺς τῶν ἔθνων». Πρβλ. ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία, ὅπ.π., σ. 207. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, ὅπ.π., τ. 2, σ. 82. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, σ. 14, ὑποσημ. 30. «Αὐτὸς εἶναι ὁ νικητήριος ἑορασμὸς γι’ αὐτοὺς ποὺ ἀρνοῦνται νὰ ὑποταχθοῦν στὸν Ἀντίχριστο, ὁ ὅποιος συμπεριλαμβάνει ἔνα ὄμνο, ὁ ὅποιος μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήθηκε στὴ λειτουργία τῆς πρώιμης Ἐκκλησίας. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν εἰδωλολατρεία τοῦ θηρίου, ὁ ὄμνος αὐτὸς δίνει ἔμφαση στὴν ἀξία τοῦ πραγματικοῦ Θεοῦ». OSB, σ. 618. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, Ἀποκάλυψη, σσ. 91-109.

<sup>175</sup> Περὶ τῆς ἑλληνικῆς προελεύσεως τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σ. 19, ὑποσημ. 29. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σι4. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 17. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σσ. 31-54. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ψαλτική, ὅπ.π., σ. 380. WELLESZ, History, ὅπ.π., σ. 31 ἐξ.

<sup>176</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 64. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Συμβολή, σ. 7. «Οπως ἀναφέρει ὁ μητροπολίτης Δ. Ψαριανός, κανένας μουσικὸς ιουδαϊκὸς ἢ συριακὸς δρος δὲν διασώθηκε στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ἀντίθετα μάλιστα ἡ θεωρία καὶ ἡ δριολογία της μέχρι σήμερα εἶναι ἑλληνική. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Μουσική, ὅπ.π., σ. 7. «Οπως ἀναφέρει χαρακτηριστικὰ διαθηγητής Ἀ. Ἀλυγιζάκης «ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ εἶναι ἡ βάση τῆς μουσικῆς σὲ παγκόσμια διάσταση». ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σ. 43.

καὶ μεταγενέστεροι Πατέρες<sup>177</sup>. Ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ χρησίμευσε ὡς βάση τῆς ἀρχαίας ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀφοῦ ἡ τελευταία διατήρησε τὰ τρία γένη, διατονικό, χρωματικὸ καὶ ἐναρμόνιο<sup>178</sup>, τὰ δύοια ὑπῆρχαν στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσική, καθὼς καὶ τοὺς δύτικά τρόπους ἢ ἥχους, ὅπως ὀνομάζονται οἱ τρόποι στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Ἀκόμη καὶ αὐτὴ ἡ παρασημαντικὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὅπως ἀναφέρει ὁ Δ. Ψαριανός, ἔχει ἐλληνικὴ καταγωγὴ, ἀφοῦ ἀνταποκρίνεται, ὅπως καὶ τὸ ἐλληνικὸ ἀλφάβητο, στὸν ἐλληνικὸ τρόπο διμίλιας καὶ ψαλμωδίας<sup>179</sup>.

Παράλληλα ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῶν πρώτων αἰώνων εἶχε ἀναμφίβολα ἐπηρεασθεῖ καὶ ἀπὸ τὴν ἑβδομήκη μουσική<sup>180</sup>. Ὄμως ἡ ἑβδομήκη μουσικὴ εἶχε πρὸ πολλοῦ ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὴν ἐλληνική, ἀφοῦ, ὅπως εἴπαμε, ὁ ἐλληνικὸς πολιτισμός, λόγω τῶν κατακτήσεων τοῦ Μ. Ἀλεξανδρού, εἶχε ἐπηρεάσει βαθύτατα δύλους τοὺς ἀσιατικούς πολιτισμούς, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ ἑβδομήκου<sup>181</sup>. Ἐτοι ἡ ἐπίδραση, ποὺ εἶχε ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν ἑβδομήκη, οὐσιαστικὰ ἦταν ταυτόσημη ἢ σχεδόν παρόμοια μὲ τὴν ἐπίδραση, ποὺ εἶχε ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσική. Ἐχουν γίνει πολλὲς συζητήσεις γιὰ τὴν προέλευση, καθὼς καὶ τὶς ἐπιδράσεις, ποὺ δέχθηκε ἡ πρωτοχριστιανικὴ μουσική. Ο Π. Τρεμπέλας ὑποστηρίζει ὅτι ἡ Ιουδαϊκὴ ψαλμωδία ἐπέδρασε σημαντικὰ στὴ διαμόρφωση τῆς πρώτης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς<sup>182</sup>. Ἡ ἐπίδραση μάλιστα αὐτή, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ

<sup>177</sup> Βλ. ΚΛΗΜΕΝΤΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, *Στρωματέων Λόγος Α'*, κεφ. Θ'. PG 8, 740C: «οὗτο κάνταῦθα, χρηστομαθῆ φημι τὸν πάντα ἐπὶ τὴν ἀλήθειαν ἀναφέροντα· ὥστε καὶ ἀπὸ γεωμετρίας, καὶ μουσικῆς, καὶ ἀπὸ γραμματικῆς, καὶ φιλοσοφίας αὐτῆς, δρεπόμενον τὸ χρήσιμον, ἀνεπιβούλευτον φυλάσσειν τὴν πίστιν».

<sup>178</sup> Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Μορφολογία*, δπ.π., σ. 70.

<sup>179</sup> Περὶ τῆς ἐλληνικότητας τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσικὴ*, σ. 18.

<sup>180</sup> Τὴν ἀντίθετη ἀποψη ἐκφράζει ὁ ίστορικὸς Γεώργιος Παπαδόπουλος, ὅτι δηλαδὴ ἡ μουσικὴ τῆς ἀρχέγονης ἐκκλησίας δὲν εἶχε τὴν καταγωγὴ της, οὕτε ἀπὸ τὴν ἑβδομήκη, οὔτε ἀπὸ τὴν ωμαϊκή, ἀλλὰ μόνο ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσική. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., σ. 69. Περὶ τῆς ἑβδομήκης προελεύσεως τῆς δικταηχίας βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Οκταηχία*, δπ.π., σσ. 20-31. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Θέματα*, δπ.π., σ. 17 ἐξ. (ἰδίως 114-115).

<sup>181</sup> Κατὰ τὴν Β' π.Χ. ἐκαπονταετηρίδα ὅλη ἡ δημόσια καὶ ιδιωτικὴ ζωὴ τῶν Μακκαβαίων ἀναπλάσθηκε ἐπὶ τὸ ἐλληνικώτερο, ἐνῷ μεγάλη μερίδα ἑβδομήκη πρόσκειτο θετικὰ πρὸς τὰ ἐλληνικὰ ἥθη καὶ ψυχρὰ πρὸς τὸ δικό τους θρήσκευμα καὶ πολίτευμα. Βλ. δπ.π., σ. 67.

<sup>182</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, δπ.π., σ. 5.

καθηγητής, διήρκεσε μέχρι τὸν Δ' αἰῶνα<sup>183</sup>. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Ἡ. Σμέμαν, ἡ χριστιανικὴ λατρεία κληρονόμησε ἀπὸ τὴν ἑβραϊκὴν συναγωγὴν τὴν χρήσην ψαλμῶν, διαφόρων ὑμνῶν καὶ ψαλμῶν<sup>184</sup>. Ὁ Ἡ. Βουρλῆς ὑποστηρίζει ὅτι τὸ μέλος τῶν ὑμνῶν τῆς πρωτοχριστιανικῆς περιόδου προῆλθε ἀπὸ τὸν Ἰουδαϊκόν, ἐλληνικὸν καὶ συριακὸν χῶρον, ἐφ' ὅσον οἱ πρῶτοι χριστιανοὶ ἀνήκαν στὶς πιὸ πάνω ἑθνότητες<sup>185</sup>. Δὲν συμφωνοῦμε μὲ τοὺς ἐρευνητές, οἵ διοῖοι ἰσχυρίζονται ὅτι ἡ χριστιανικὴ μουσικὴ εἶναι συνέχεια μόνο τῆς ἐλληνικῆς ἢ μόνο τῆς Ἰουδαϊκῆς. Θὰ μπορούσαμε νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἡ ἐπίδραση, τὴν διοία δέχθηκε ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῶν πρώτων αἰώνων, ἥταν ἔνας συνδυασμὸς Ἰουδαϊκῶν καὶ κυρίως ἐλληνικῶν στοιχείων, τὰ διοῖα ὅμως ἡ πρωτοχριστιανικὴ μουσικὴ ἀφωμοίωσε δραματικὰ στὸ σῶμα τῆς.

Ἀναφορικὰ μὲ τὴν ωμαϊκὴν μουσικὴν, αὐτὴ ἔξαρτατο ἐπίσης ἀπὸ τὴν ἐλληνικήν, ἀφοῦ, ναὶ μὲν οἱ Ρωμαῖοι εἶχαν ὑποτάξει τὴν Ἐλλάδα, ὅμως ὁ ἐλληνικὸς πολιτισμὸς εἶχε ἐπικρατήσει τοῦ ωμαϊκοῦ<sup>186</sup>. Δεῖγμα τοῦ γεγονότος αὐτοῦ εἶναι καὶ τὸ ὅτι ὁ Μάνλιος Καπιταλίνος (250 π.Χ.) γιὰ νὰ γιορτάσει ἐπίσημα τὶς νίκεις του κατὰ τῶν Γαλατῶν, προσκάλεσε ἀπὸ τὴν Ἐλλάδα τοὺς πιὸ ἐπιφανεῖς μουσικούς<sup>187</sup>. Ἀπὸ τὰ πιὸ πάνω συνάγεται τὸ συμπέρασμα ὅτι δὲν συνέβαλε οὐσιαστικὰ ἡ ωμαϊκὴ μουσικὴ καθ' οἶνδήποτε τρόπο στὴν ἐξέλιξη τῆς χριστιανικῆς μουσικῆς, ἀφοῦ δὲν εἶχε κάτι καινούργιο ἢ κάτι διαφορετικὸν νὰ προσφέρει.

Ἡ ψαλμωδία στὴν ἀρχαία ἐκκλησία ἥταν μονοφωνικὴ καὶ χωρὶς τὴν συνοδεία δργάνων<sup>188</sup>. Ὅπηρχαν τρεῖς τρόποι ψαλμωδίας, α) ὁ κατὰ συμφωνία, β) ὁ καθ' ὑποφωνία καὶ γ) ὁ ἀντιφωνικός. Στὸν κατὰ συμφωνία συνέψαλλε ὅλος ὁ λαός, ἀφοῦ διαιροῦνταν σὲ δύο χορούς, ἕνα ἀνδρικὸν καὶ ἕνα γυναικεῖο<sup>189</sup>. Ὁ καθ' ὑποφωνία ὀνομάζεται ἐπίσης ὑπάδειν, ὑποψάλλειν,

<sup>183</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 7-8.

<sup>184</sup> Βλ. ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία, ὅπ.π., σ. 207.

<sup>185</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοθικαί, ὅπ.π., σ. 70.

<sup>186</sup> Δεῖγμα τοῦ γεγονότος αὐτοῦ εἶναι καὶ τὸ ὅτι ὁ ἀπόστολος Παῦλος δὲν συνέταξε τὴν πρὸς Ρωμαίους ἐπιστολὴν του στὰ Λατινικὰ ἀλλὰ στὰ Ἐλληνικά. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 69.

<sup>187</sup> Βλ. ὅπ.π.

<sup>188</sup> Ἐκτενῆ ἀναφορὰ περὶ τοῦ μονωδικοῦ εἰδούς ψαλμωδίας, καθὼς καὶ περὶ τῆς μὴ χρήσεως δργάνων στὴν ἐκκλησία, κάνουμε στὸ Γ' κεφάλαιο.

<sup>189</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοθικαί, ὅπ.π., σ. 98.

ύποψαλμός, ἀκροτελευτεῖν<sup>190</sup> καὶ ὑπακούειν. Στὸν καθ' ὑποψωνία ὑπῆρχαν τέσσερεις διαφορετικοὶ τρόποι ψαλμωδίας. Στὸν πρῶτο ἔνας ψάλτης ἔψαλλε καὶ οἱ ὑπόλοιποι ἔψαλλαν τοὺς τελευταῖοὺς στίχους. Στὸν δεύτερο ὁ ψάλτης ἔψαλλε τὸ ἔνα μέρος τοῦ στίχου, καὶ ὁ λαὸς ἔψαλλε τὸ ὑπόλοιπο. Στὸν τρίτο ὁ ψάλτης ἔψαλλε ὀλόκληρο τὸν στίχο, καὶ ὁ λαὸς τὸν ἐπανελάμβανε ἢ ἔψαλλε τὸ Ἀμήν. Στὸν τέταρτο τέλος ὁ ψάλτης ἔψαλλε τὸν ψαλμό, καὶ ὁ λαὸς σὲ κάθε στίχο ἐπανελάμβανε ὠρισμένες λέξεις<sup>191</sup>. Στὸν ἀντιψωνικὸν τρόπο ψαλμωδίας οἱ δύο χοροὶ ἔψαλλαν ἀντιψωνικά<sup>192</sup>. Βρίσκουμε στὶς πηγὲς ὅτι πρῶτος Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος εἰσήγαγε στὴν Ἐκκλησία τὴν ἀντιψωνικὴν ψαλμωδίαν, διηρεύει τοὺς ψάλτες σὲ δύο ἡμιχόρια καὶ συνέταξε τὰ ἀντίψωνα «Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου...» καὶ «Σῶσον ἡμᾶς, Υἱὲ Θεοῦ,...»<sup>193</sup>. Ὁ Σωκράτης Σχολαστικὸς μᾶς δίνει μιὰ ἀξιόλογη

<sup>190</sup> Περὶ τῶν ἀκροτελευτιῶν ἢ ὑποψαλμάτων βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρηνολόγιον*, σ. 56, ὑποσημ. 21.

<sup>191</sup> Χρήση τοῦ καθ' ὑποψωνίαν τρόπου γίνεται σήμερα στὴν Ἀρμενικὴν Ἐκκλησίαν. Περὶ αὐτοῦ βλ. ἐπίσης ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Θέματα*, ὅπ.π., σ. 76-77. ΒΟΥΡΛΗ, *Δημοτική*, σ. 8. WELLESZ, *History*, ὅπ.π., σ. 34-35. Ὅπως ἀναφέρει ὁ καθηγητής Ἀ. Ἀλυγιζάκης ἡ καθ' ὑπακοὴν ψαλμωδία φαίνεται νὰ προηγεῖται τῆς ἀντιψωνικῆς καὶ αὐτὸς ὁ τρόπος ψαλμωδίας νιοθετήθηκε ἀπὸ τὸ Κοντάκιο. βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σ. 382.

<sup>192</sup> Κατὰ τὸν Δ' αἰῶνα ὁ ἀντιψωνικὸν τρόπος ψαλμωδήσεως ἦταν διαδεδομένος σὲ πάρα πολλὲς χῶρες, ὅπως Αἴγυπτο, Λιβύη, Παλαιστίνη, Ἀραβία, Φοινίκη, Συρία, Μεδιόλανον κ. ἀ. Ὅπηρε μάλιστα καὶ μιὰ διαμάχη μεταξὺ τῶν κατοίκων τῆς Καισάρειας καὶ Νεοκαισαρείας, διότι οἱ Νεοκαισαρεῖς ἀκολουθοῦσαν τὸ τυπικό, ποὺ τοὺς παρέδωσε ὁ ποιμενάρχης τους Γρηγόριος ὁ θαυματουργός. Κατηγοροῦσαν μάλιστα τὸν Μ. Βασίλειο, ὁ δόπιος χρησιμοποιοῦσε τὴν ἀντιψωνικὴν ψαλμωδίαν. Ὁ Μ. Βασίλειος σὲ ἐπιστολή του ἔξηγει στοὺς Νεοκαισαρεῖς ὅτι ἡ ἀντιψωνικὴ ψαλμωδία δὲν εἰσήχθηκε ἀπὸ αὐτὸν, ἀλλὰ ἦταν σὲ χρήση πρὸ πολλοῦ. βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 74-76. Περὶ τῶν διαφόρων τρόπων ψαλμωδίας τοῦ λαοῦ κατὰ τὰ πρῶτα χριστιανικὰ χρόνια βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 17. Σύμφωνα μὲ τὸν καθηγητὴν Ἀ. Ἀλυγιζάκην οἱ διάφοροι τρόποι μουσικῆς ἐκτελέσεως εἶναι βέβαιο ὅτι ἐκπορεύονται ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα, τοῦ δοπιού ἀπετέλεσαν τὸ κύριο συστατικό του. βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Θέματα*, ὅπ.π., σ. 75. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σ. 382 ἐξ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 21: «Κατὰ τὴν ἀντιψωνικὴν δηλαδὴ ψαλμωδίαν ὁ λαὸς διηρεῖτο εἰς δύο χοροὺς καὶ ἔψαλλον ἀλληλοδιαδόχως οἱ χοροί, εἴτε τὸν αὐτὸν στίχον τοῦ ψάλματος ἐπαναλαμβάνοντες ὁ εἰς μετὰ τὸν ἄλλον, εἴτε ὁ εἰς χορὸς τὸν ἔνα καὶ ὁ ἄλλος τὸν ἐπακολουθοῦντα στίχον τοῦ ψαλμοῦ ψάλλοντες».

<sup>193</sup> βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 79. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, *Κοντάκιον, ΘΗΕ*, τ. 7, στ. 784. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Ιγνάτιος ὁ Θεοφόρος, ΛΕΜ*, τ. 2, σ. 444.

μαρτυρία, κατά τὴν δποία ἡ ἀντιφωνικὴ ψαλμωδία καθιερώθηκε στὴν Ἐκκλησία ἀπὸ τὸν ἄγιο Ἰγνάτιο, ἐπίσκοπο Ἀντιοχείας. Ἀναφέρεται ὅτι ὁ ἄγιος Ἰγνάτιος εἶδε σὲ ὅραμα τοὺς ἀγγέλους τοῦ Θεοῦ νὰ ὑμνοῦν τὸν Κύριο ἀντιφωνικά. Ἐτοι παρέδωσε αὐτὸν τὸν τρόπο ψαλμωδῆσεως στοὺς χριστιανούς τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἀντιοχείας<sup>194</sup>. Ἐμεῖς, ἀποδεχόμενοι τὴν ἀποψη τοῦ Π. Τρεμπέλα, δὲν μποροῦμε νὰ ἴσχυριστοῦμε ὅτι ὁ ἄγιος Ἰγνάτιος εἰσήγαγε τὴν ἀντιφωνικὴ ψαλμωδία, διότι τὸ γεγονός αὐτὸ ἀναφέρεται σὲ μεταγενέστερες πηγές, Ὁ Π. Τρεμπέλας ἴσχυρίζεται ὅτι δὲν ὑπάρχει καμιὰ πληροφορία γιὰ κάτι τέτοιο στὶς ἀρχαιότερες πηγές<sup>195</sup>. Ὁ ἄγιος Ἰγνάτιος αἰσθανόταν μεγάλη ἀγάπη γιὰ τὴ μουσικὴ, γι' αὐτὸ καὶ παροτρύνει τοὺς ἴερεis στὴν Ἐφεσο νὰ ψάλλουν καὶ νὰ ὑμνοῦν μὲ μὰ φωνὴ τὸν Ἰησοῦ Χριστό<sup>196</sup>. Ὑπάρχει καὶ ἡ ἀποψη ὅτι, ὅπως ἀναφέρει ὁ Θεοδώρητος Κύρρου, οἱ Φλαβιανὸς καὶ Διόδωρος πρῶτοι αὐτοὶ εἰσήγαγαν στὴν Ἀντιοχεία τὴν ἀντιφωνικὴ ψαλμωδία καὶ ἀπὸ ἐκεῖ πέρασε καὶ στὸν ὑπόλοιπο κόσμο<sup>197</sup>. Ἡ θέση ὅμως αὐτὴ τοῦ Θεοδωρήτου Κύρρου δὲν μπορεῖ νὰ γίνει ἀποδεκτή, ἀφοῦ, ὅπως

<sup>194</sup> Βλ. ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ, Ἐκκλησιαστικὴ ἴστορία, βιβλ. VI, κεφ. Η', PG 67, 689C-692A: «Λεκτέον δὲ καὶ ὅθεν τὴν ἀρχὴν ἔλαβεν ἡ κατὰ τοὺς ἀντιφώνους ὑμνοὺς ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ συνήθεια. Ἰγνάτιος Ἀντιοχείας τῆς Συρίας, τρίτος ἀπὸ τὸν ἀποστόλου Πέτρου ἐπίσκοπος, δὲς καὶ τοῖς ἀποστόλοις αὐτοῖς συνδιέτριψεν, διπτασίαν εἶδεν ἀγγέλων, διὰ τῶν ἀντιφώνων ὑμνων τὴν ἀγίαν Τριάδα ὑμνούντων, καὶ τὸν τρόπον τοῦ ὁράματος τῇ ἐν Ἀντιοχείᾳ Ἐκκλησίᾳ παρέδωκεν. Ὁθεν καὶ ἐν πάσαις ταῖς Ἐκκλησίαις αὕτη ἡ παράδοσις διεδόθη. Οὗτος μὲν οὖν ὁ περὶ τῶν ἀντιφώνων ὑμνων λόγος ἐστίν». Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ψαλτικὴ, ὅ.π.π., σ. 395.

<sup>195</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὅ.π.π., σ. 21.

<sup>196</sup> Βλ. ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ, Ἐπιστολὴ πρὸς Ἐφεσίους IV, 5, PG 5, 648B: «Διὰ τοῦτο ἐν τῇ ὁμονοίᾳ ὑμῶν καὶ συμφώνῳ ἀγάπῃ Ἰησοῦς Χριστὸς ἄδεται. Καὶ οἱ κατ ἄνδρα δὲ χορὸς γίνεσθε, ἵνα σύμφωνοι ὄντες ἐν ὁμονοίᾳ, χρῶμα Θεοῦ λαβόντες, ἐν ἐνότητι ἄδητη ἐν φωνῇ μᾶς διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ τῷ Πατρὶ». Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅ.π.π., σ. 36. Πρβλ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος, ΘΗΕ, τ. 6, στ. 705-715.

<sup>197</sup> Ἡ ἀξιάγαστη ξυνωρίδα Φλαβιανὸς καὶ Διόδωρος ἀρχικὰ μὲν ἦταν μοναχοί. Ἐπειτα ὁ μὲν Φλαβιανὸς ἔγινε ἐπίσκοπος Ἀντιοχείας, ἐνῷ ὁ Διόδωρος Ταρσοῦ, τὴν ἐποχὴ τοῦ αὐτοκράτορα Κωνσταντίου (337-361μ.Χ.). Βλ. ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ ΚΥΡΡΟΥ, Ἐκκλησιαστικὴ ἴστορία, βιβλ. II, κεφ. ΙΘ', PG 82, 1060C: «Οὗτοι (Φλαβιανὸς καὶ Διόδωρος) πρῶτοι, διχῇ διελόντες τοὺς τῶν ψαλλόντων χορούς, ἐκ διαδοχῆς ἄδειν τὴν Δαυίτικὴν ἐδίδαξαν μελωδίαν. Καὶ τοῦτο ἐν Ἀντιοχείᾳ πρῶτον ἀρξάμενον, πάντοσε διέδραμε, καὶ κατέλαβε τῆς οἰκουμενῆς τὰ τέρματα».

άναφέρει ὁ Π. Τρεμπέλας, ἡ ἀντιφωνικὴ ψαλμωδία ὑπῆρχε ἥδη στὴν Ἐκκλησία<sup>198</sup>. Ὅπως μαρτυρεῖ ὁ Εὐσέβιος Καισαρείας, ἔνας ἔψαλλε κόσμια μὲρον, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιποι ἀκουγαν μὲρον ἡσυχία καὶ ἔψαλλαν μόνο τὰ ἀκροτελεύτια τῶν ὑμνων<sup>199</sup>. Στὶς Ἀποστολικὲς Διαταγές, κείμενο τοῦ Δ' αἰώνα, γίνεται ἀναφορὰ στὴν ψαλμωδία τῶν ψαλμῶν τοῦ Δαβὶδ ἀπὸ ἓνα ψάλτη, ἐνῶ ὁ λαὸς θὰ ὑποψάλλει τὰ ἀκροστίχια ἡ ἀκροτελεύτια<sup>200</sup>.

Κατὰ τὰ πρῶτα χριστιανικὰ χρόνια ἡ Ἐκκλησία χρησιμοποίησε ὡς ὑμνους τοὺς ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ<sup>201</sup>, τὶς ἐννέα

<sup>198</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 21.

<sup>199</sup> Βλ. ΕΥΣΕΒΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἰστορία*. 2, 17. PG 20, 181C-184A: «καὶ μάλιστα τὰς τῆς μεγάλης ἑορτῆς παννυχίδας, καὶ τὰς ἐν ταύταις ἀσκήσεις, τοὺς τε λέγεσθαι εἰωθότας πρὸς ἡμῶν ὑμνους Ἰστοριῶν, καὶ ὡς ἐνὸς μετὰ ὁρθού κοσμίως ἐπιψάλλοντος, οἱ λοιποὶ καθ' ἡσυχίαν ἀκροώμενοι, τῶν ὑμνων τὰ ἀκροτελεύτια συνεξηροῦσιν». Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 15.

<sup>200</sup> Βλ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΑΙ ΔΙΑΤΑΓΑΙ, Βιβλ. Β', *Περὶ ἐπισκόπων, πρεσβυτέρων καὶ διακόνων*, κεφ. 57, PG 1, 728A: «Ἄνα δύο δὲ γενομένων ἀναγνωσμάτων, ἔτερός τις τοὺς τοῦ Δαβὶδ ψαλλέτω ὑμνους, καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκροστίχια ὑποψάλλετω». (SC 320, σ. 312). Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 15.

<sup>201</sup> Οἱ ψαλμοὶ αὐτοὶ ἔψαλλοντο ἀπὸ τὸν προφητάνακτα Δαβὶδ ἐμμελῶς μὲτὰ συνοδεία ψαλτηρίου καὶ κιθάρας. Ἰδαίτερα ἔψαλλοντο ἀπὸ τὴν πρώτη χριστιανικὴ Ἐκκλησία ὁ φύσις ψαλμός, ὁ διποίος ὀνομάζεται καὶ Προοιμιακός, λόγω τοῦ ὅτι τοποθετεῖται ὡς προοίμιο στὸν ἐσπερινὸν - στοὺς Ἀποστολικοὺς κανόνες ὀνομάζεται καὶ Φωταγωγικό Ἀσμα -, ὁ όρος καὶ ὀρεί ψαλμοί, οἱ διποίοι ὀνομάζονται καὶ Πολυέλεοι, διότι ψάλλεται πολλές φορὲς τὸ ἀκροτελεύτιον «ὅτι εἰς τὸν αἰώνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ» (ὑπάρχει καὶ μὰ δεύτερη ἐρμηνεία γιὰ τὴν ὀνομασία τῶν ψαλμῶν ὡς Πολυελαίων, λόγω τοῦ ὅτι, δταν ψάλλονται οἱ ψαλμοὶ αὐτοί, ἀνάβει ὁ πολυέλαιος), ὁ φύσις ψαλμός, δηλαδὴ τὸ «Κύριε ἐκέραξα...», καὶ ὁ φύσις, δηλαδὴ τὸ «Φωνὴ μου πρὸς Κύριον...». Βλ. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, *Κοντάκιον, ΘΗΕ*, τ. 7, στ. 783-784. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρημολόγιον*, ὅπ.π., σ. 56. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σσ. 12. Ὁ Π. Τρεμπέλας ὑποστηρίζει ὅτι ψαλμοὶ τοῦ Δαβὶδ, καλλωπισμένοι μὲτὰ πάπια ἀπλῆ μελωδία, ἀπαγγέλλονταν καὶ δὲν ἔψαλλονταν στὴν ἀρχέγονη Ἐκκλησία. Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 28. Ἡ ἀποψη τοῦ καθηγητῆ ἔχει κάποιες βάσεις, ἀφοῦ ἡ πρώτη Ἐκκλησία δὲν εἶχε τὴν πολυτέλεια νὰ ἀσχοληθεῖ σὲ βάθος μὲτὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ νὰ ἀναπτύξει τὶς διάφορες μελωδικὲς γραμμές, ἀφοῦ βρισκόταν συνεχῶς ὑπὸ διωγμόν. Δεῖγμα τοῦ ὅτι οἱ πρῶτοι χριστιανοὶ ὑπέψαλλαν διάφορους στίχους ἀπὸ τὸ ψαλτήριο ἔχοντες στὴν ἀνακοινωθεῖ τῶν λειψάνων Βαβύλα τὸν μάρτυρος, ὅπου οἱ πιστοὶ ὑπέψαλλαν τὸν στίχο τοῦ ψαλτηρίου «Αἰσχυνθήτωσαν πάντες οἱ προσκυνοῦντες τοῖς γλυπτοῖς». Βλ. ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ ΚΥΡΡΟΥ, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἰστορία*, βιβλ. III, κεφ. ΣΤ', PG 82, 1097B: «Οἱ δὲ ἀσμένως τὸ ἄλσος καταλαβόντες, καὶ ἐπὶ ζεύγους τεθεικότες τὴν λάρνακα, πανδημεὶ ταύτης ἥγοῦντο χορεύοντες, καὶ τὴν Δαυΐτικὴν ἄδοντες

ώδες τῆς Ἀγίας Γραφῆς<sup>202</sup>, καθὼς καὶ κάποιοις ἴδιαιτεροις ὑμνους, οἱ ὁποῖοι συντάσσονταν ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανούς, καὶ οἱ ὁποῖοι ἐκαλοῦντο ὡδαὶ πνευματικαι<sup>203</sup>. Χρησιμοποίησαν ἀκόμη τὶς Ὑπακοές, οἱ ὁποῖες ἦταν κάποιοι ψαλμικοὶ στίχοι, ποὺ ἐπαναλαμβάνονταν ἀπὸ τὸν λαό<sup>204</sup>. Ἐπίστης γινόταν μεγάλη χρήση στὴν πρώτη χριστιανικὴ Ἐκκλησία τῆς ἑωθινῆς Δοξολογίας, δηλαδὴ τοῦ «Δόξα ἐν Ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνῃ ἐν ἀνθρώποις εὐδοκίᾳ», τὴν ὁποία ἔφαλλαν οἱ ἄγγελοι κατὰ τὴν γέννηση τοῦ Κυρίου καὶ τὴν ἀκουσαν οἱ βισκοὶ στὴ Βηθλεέμ<sup>205</sup>. Ἀπὸ τοὺς ἀρχαιότερους ὑμνους εἶναι ἐπίσης καὶ ὁ Τοιαδικὸς ἢ Ἐπιλύχνιος ὑμνος<sup>206</sup> «Φῶς ἥλαρόν», ὁ ὁποῖος ψάλλεται ἢ

---

μελωδίαν, καὶ καθ' ἔκαστον κῶλον ἐπιφθεγγόμενοι· ‘Αἰσχυνθήτωσαν πάντες οἱ προσκυνοῦντες τοῖς γλυπτοῖς’». Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 18.

<sup>202</sup> Οἱ πρῶτες ὀκτὼ ὡδὲς βρίσκονται στὰ βιβλία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἐνῶ ἡ ἔνατη στὴν Καινὴ Διαθήκη. Οἱ ἐννέα ὡδὲς αὐτές βρίσκονται στὰ ἀρχαιότερα ψαλτήρια, μετὰ τοὺς ψαλμούς. Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρμολόγιον*, σ. 52 ἔξ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 76. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 14: «“Οτι οἱ ψαλμοί, κυρίως τοῦ Δαβίδ, καὶ αἱ ἄλλαι ἐν τοῖς Ἱεροῖς τῆς Ἀγίας Γραφῆς βιβλίοις ὡδαὶ ἔχοσιμευσαν ὡς βάσις καὶ τῆς χριστιανικῆς ψαλμωδίας, εἶναι ἀναμφισβήτητον».

<sup>203</sup> Ὄνομάζοντο ἔτσι προφανῶς, γιὰ νὰ διακρίνονται ἀπὸ τὶς ἐθνικὲς ἑλληνικὲς ὡδὲς. Αὐτές οἱ ὡδὲς δὲν σώζονται σήμερα, προφανῶς λόγω τῶν διωγμῶν τῶν τριῶν πρώτων αἰώνων. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 76. Κατὰ τὸν πρώτους αἰώνες τῆς χριστιανοσύνης τὰ κύρια λειτουργικὰ κείμενα προέρχονταν ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Είρμολόγιον*, σ. 56.

<sup>204</sup> Τὸν ψαλμικὸ στίχο: «αὗτη ἡ ἡμέρα, ἣν ἐποίησεν ὁ Κύριος· ἀγαλλιασώμεθα καὶ εὐφρανθῶμεν ἐν αὐτῇ» (*Ψαλμ. οις'*, 24) ἐπανελάμβανεν ὁ λαός κατὰ τὴν ἡμέρα τοῦ Πάσχα. Ἀλλη ὑπακοὴ ἦταν: «“Ον τρόπον ἐπιποθεῖ ἡ ἔλαφος ἐπὶ τὰς πηγὰς τῶν ὑδάτων, οὕτως ἐπιποθεῖ ἡ ψυχὴ μου πρὸς σέ, ὁ Θεός» (*Ψαλμ. μα'*, 2). Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 18-19.

<sup>205</sup> Τὸ πλῆρες κείμενο τοῦ ὑμνου αὐτοῦ σώζεται στὶς Ἀποστολικὲς Διαταγὲς καὶ ἔχει ὡς ἔξῆς: «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνῃ, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκίᾳ. Αἰνοῦμέν σε, ὑμνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε, δοξολογοῦμέν σε, προσκυνοῦμέν σε, διὰ τοῦ μεγάλου ἀρχιερέως· σὲ τὸν ὄντα Θεόν, ἀγέννητον ἔνα, ἀπρόσιτον μόνον· διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν· Κύριε βασιλεῦ ἐπουράνιε, Θεὲ Πάτερ παντοκράτορ· Κύριε ὁ Θεός ὁ Πατήρ τοῦ Χριστοῦ, τοῦ ἀμώμου ἀμνοῦ, ὃς αἴρει τὴν ἀμαρτίαν τοῦ κόσμου· πρόσδεξαι τὴν δέησιν ἡμῶν· ὁ καθήμενος ἐπὶ τῶν χερουβίμ. Ὅτι σὺ μόνος ἄγιος· σὺ μόνος Κύριος Ἰησοῦς, Χριστὸς τοῦ Θεοῦ πάσσης γενητῆς φύσεως, τοῦ βασιλέως ἡμῶν· δι' οὗ σοι δόξα, τιμὴ, καὶ σέβας». Βλ. *Διαταγαὶ τῶν Ἀποστόλων Ζ'*, MZ'. PG 1, 1056B-1057A. Πρβλ. ΦΙΛΗ, *Ἐλρήνη*, σσ. 6-10.

<sup>206</sup> Στὶς Ἀποστολικὲς Διαταγὲς ὀνομάζεται καὶ Ἐπιλύχνιος ψαλμός. Βλ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΑΙ ΔΙΑΤΑΓΑΙ, Η', ΛΕ'. PG 1, 1037B. Πρβλ. ΔΗΜ. Ν.

ἀναγινώσκεται σὲ κάθε ἀκολουθία τοῦ ἐσπερινοῦ, μετὰ τὴν εῖσοδο<sup>207</sup>. Εἶναι ἄγνωστος ὁ ποιητής τοῦ ὕμνου αὐτοῦ, ὅμως ἀνάγεται μᾶλλον στοὺς ἀποστολικοὺς χρόνους<sup>208</sup>. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Π. Τρεμπέλας, ὁ ἐπιλύχνιος αὐτὸς ὕμνος ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν εὐλογία τοῦ ἐσπερινοῦ φωτός<sup>209</sup>. Στὶς Ἀποστολικὲς Διαταγὲς ἀναφέρεται ὁ ὕμνος τοῦ πρεσβύτη Συμεών, ὁ ὅποιος

---

ΜΩΡΑΪΤΗ, Δοξολογία, ΘΗΕ, τ. 5, στ. 176-180. Περὶ τοῦ «Φῶς Ἰλαρόν...» ως ἀρχαίου μέλους βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 7.

<sup>207</sup> Τὸ «Φῶς Ἰλαρόν» ψάλλεται ἀκόμη στὴν τελετὴ τοῦ Ἀγίου Φωτός, ἡ ὁποία τελεῖται κάθε Μέγα Σάββατο στὰ Ιεροσόλυμα. Βλ. ΓΕΩΡ. Γ. ΜΠΕΚΑΤΩΡΟΥ, «Φῶς Ἰλαρόν», ΘΗΕ, τ. 12, στ. 14.

<sup>208</sup> Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Περὶ τοῦ Ἀγίου Πνεύματος πρὸς τὸν ἐν ἀγίοις Ἀμφιλόχιον ἐπίσκοπον Ἰκονίου, κεφ. κθ', PG 32, 205A: «Ἐδοξε τοῖς πατριάσιν ἡμῶν μὴ σιωπῇ τὴν χάριν τοῦ ἐσπερινοῦ φωτὸς δέχεσθαι, ἀλλ ἐνθὺς φανέντος εὐχαριστεῖν. Καὶ ὅστις μὲν ὁ πατὴρ τῶν ὅμητων ἐκείνων τῆς ἐπιλυχνίου εὐχαριστίας, εἰπεῖν οὐκ ἔχομεν ὁ μέντοι λαὸς ἀρχαίαν ἀφίησι τὴν φωνήν, καὶ οὐδεὶς πώποτε ἀσεβεῖν ἐνομίσθησαν οἱ λέγοντες· Αἶνονμεν Πατέρα, καὶ Υἱόν, καὶ ἄγιον Πνεύμα Θεοῦ. Εἰ δέ τις καὶ τὸν ὕμνον Ἀθηνογένους ἔγνω, ὃν ὡσπερ τι ἀλεξιτήριον τοῖς συνοῦσιν αὐτῷ καταλέλοιπεν, ὁριῶν ἡδη πρὸς τὴν διὰ πυρὸς τελείωσιν, οἶδε καὶ τὴν τῶν μαρτύρων γνώμην ὅπως εἶχεν περὶ τοῦ Πνεύματος». Ὁ Μ. Βασιλείος στὸ πιὸ πάνω ἀπόσπασμα μαρτυρεῖ ὅτι δὲν γνωρίζει ποιὸς εἶναι ὁ ποιητής τοῦ ὕμνου «Φῶς Ἰλαρόν», ὅμως τὸν ἀποκαλεῖ «ἀρχαίαν φωνήν», πρᾶγμα τὸ ὅποιο δεικνύει τὴν ἀρχαιότητα τοῦ ὕμνου, ὃ δὲ μάρτυρας Ἀθηνογένης ἔψαλλε τὸν ὕμνο αὐτὸ πηγαίνοντας πρὸς τὸ μαρτύριο. Εἶναι φανερὸ διό ἡ Ἀθηνογένης δὲν εἶναι ὁ ποιητής τοῦ ὕμνου, ἀλλὰ ἀπλὰ τὸν ἔψαλλε, πηγαίνοντας πρὸς τὸ μαρτύριο. Στὸ Ωρολόγιο ὁ ὕμνος αὐτὸς φέρει τὸν τίτλο «ἐπιλύχνιος εὐχαριστία» καὶ ἀποδίδεται ἐσφαλμένως στὸν ἰερομάρτυρα Ἀθηνογένη. Βλ. Ωρολόγιον, ἔκδ. Ἀποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἐλλάδος, Ἀθῆναι <sup>8</sup>1983, σ. 150. Βλ. WELLESZ, History, ὅπ.π., σ. 149. Πρβλ. ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ, Ἀθηνογένης, ΘΗΕ, τ. 1, στ. 843. Μερικοὶ ἀποδίδουν τὸν ὕμνο «Φῶς Ἰλαρόν» στὸν πατριάρχη Ιεροσολύμων Σωφρόνιο Α' (580-638). Ὁμως ἡ ἀποψη αὐτὴ εἶναι ἐσφαλμένη, ἀφοῦ ὁ ὕμνος αὐτὸς περιέχεται στὸν Ἀλεξανδρινὸ κώδικα τῆς Ἀγίας Γραφῆς τοῦ Ε' αἰώνα. Βλ. ΓΕΩΡ. Γ. ΜΠΕΚΑΤΩΡΟΥ, «Φῶς Ἰλαρόν...», ΘΗΕ, τ. 12, στ. 15. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 36: «Ο ὕμνος τοῦ λυχνικοῦ 'Φῶς Ἰλαρόν...' προέρχεται ἀπὸ τὴν παλαιοτάτην χριστιανικὴν ἐποχήν, καὶ ἐσφαλμένως ἀποδίδεται εἰς τὸν μάρτυρα Ἀθηνογένην (Μ. Βασιλείου, Περὶ Ἀγ. Πνεύμ. 29). Ἡ εἰς ἥχον δεύτερον σημερινὴ μελωδία του δὲν εἶναι τυχαία καὶ συμπτωματική, ἐὰν ληφθῇ ὑπ' ὅψιν καὶ ἡ παράλληλος παλαιὰ συνήθεια νὰ τονίζονται εἰς τὸν αὐτὸν ἥχον καὶ αἱ μελωδίαι τῆς Θείας Λειτουργίας».

<sup>209</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Λατρεία, σ. 193. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Π. Τρεμπέλας, ἡ Ιουδαϊκὴ πράξη, που ἀναφέρεται στὴν εὐλογία τοῦ φωτὸς κατὰ τὸν ἐσπερινό, διασώθηκε στὴν τελετὴ τοῦ Λυχνικοῦ (Lucernarium) σὲ ὅλη τὴν χριστιανοσύνη κατὰ τὸν τέταρτο αἰώνα. Τὸ «Φῶς Ἰλαρόν» γράφτηκε γιὰ νὰ ψάλλεται κατὰ τὴ μικρὴ αὐτὴ χριστιανικὴ τελετή. Βλ. ὅπ.π., σ. 194.

δέχθηκε στὶς ἀγκάλες του τὸ μικρὸ βρέφος Ἰησοῦ καὶ εἶπε τὰ λόγια «νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, δέσποτα... »<sup>210</sup>. Ὁ ὑμνος αὐτὸς ψαλλόταν ἀπὸ τὸν καιρὸ τῶν ἀποστόλων μέχρι καὶ τὸν Εἰαίνα, ὅπόταν καὶ ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὰ Ἀπολυτίκια Τροπάρια. Αὐτὰ ὀνομάστηκαν ἔτσι, γιατὶ ψάλλονται μετὰ τὸν ὑμνο τοῦ πρεσβύτη Συμεών<sup>211</sup> καὶ πρὸ τῆς Ἀπολύσεως τῆς Ἀκολουθίας. Ὅπως ἀκόμη ἀναφέρεται στὶς Ἀποστολικὲς Διαταγές, πρὶν ἀπὸ τὴ θεία μετάληψη ὁ λαὸς ἔψαλλε τὸ «Ἐῖς ἄγιος, εἰς Κύριος, εἰς Ἰησοῦς Χριστός, εἰς δόξαν Θεοῦ Πατρός, εὐλογητὸς εἰς τοὺς αἰῶνας. Ἀμήν. Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκίᾳ. Ὡσαννὰ τῷ Υἱῷ Δαβίδ· εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὄνόματι Κυρίου, Θεός Κύριος, καὶ ἐπεφάνη ἡμῖν. Ὡσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις»<sup>212</sup>. Κατὰ τοὺς ἀποστολικοὺς χρόνους ἔψαλλοντο ἀκόμη τὸ εὐκτήριο ἀσμα «Κύριε ἐλέησον», ὁ ἀγγελικὸς ἡ ἐπινίκιος ὑμνος «Ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος Κύριος Σαβαώθ», ὁ αἰνετικὸς ὑμνος «Ἄλληλούϊα»<sup>213</sup>, ἡ λεγομένη μικρὴ δοξολογία «Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ Ἀγίῳ Πνεύματι»<sup>214</sup>, ὁ εἰσοδικὸς ὑμνος «Δεῦτε προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν αὐτῷ»<sup>215</sup>, ἡ εὐχαριστήριος ὠδὴ «Δόξα σοι, Κύριε, δόξα σοι»<sup>216</sup>, τὸ αἰνετικὸ ἀσμα «Σὲ ὑμνοῦμεν, σὲ εὐλογοῦμεν...»<sup>217</sup> καθὼς καὶ τὸ ἀσμα «Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία»<sup>218</sup>. Σταδιακὰ

<sup>210</sup> Λουκ. β', 29-32. Περὶ αὐτοῦ βλ. ΔΗΜ. Β. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ, *Συμεών, ΘΗΕ*, τ. 11, στ. 531-533.

<sup>211</sup> βλ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΑΙ ΔΙΑΤΑΓΑΙ, Η', ΜΗ'. PG 1, 1057ΑΒ. Πρβλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., σσ. 77-78.

<sup>212</sup> βλ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΑΙ ΔΙΑΤΑΓΑΙ Η', ΙΓ'. PG 1, 1108D-1109Α.

<sup>213</sup> Ὁ ὑμνος αὐτὸς προέρχεται ἀπὸ τὸ ιουδαϊκὸ τελετουργικὸ καὶ σημαίνει «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον».

<sup>214</sup> Αὐτὴ ἡ μικρὴ δοξολογία παραδόθηκε στοὺς χριστιανοὺς ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους. βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., σ. 77.

<sup>215</sup> Ψαλμ. 94, 6.

<sup>216</sup> Στὴν ἀρχαίᾳ Ἐκκλησίᾳ ψαλλόταν πρὶν καὶ μετὰ τὴν εὐαγγελικὴ περικοπή. βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., σ. 78.

<sup>217</sup> Ὁ ὑμνος αὐτὸς θεωρεῖται ποίημα τοῦ Ἀμβροσίου Μεδιολάνων. Ψάληκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ βάπτιση τοῦ ἴεροῦ Αὐγουστίνου, μετὰ τὸν θρίαμβο τῆς ὁρθοδοξίας κατὰ τῶν αἵρετικῶν. βλ. δπ.π.

<sup>218</sup> Ὁ ὑμνος αὐτὸς ψάλλεται μία φορὰ τὸν χρόνο, τὸ Μέγα Σάββατο. Κατὰ τὴν ἀρχαίᾳ ἐποχὴ μέχρι καὶ τὸν Ἰουστινιανὸ ψαλλόταν στὴ θεία λειτουργία τοῦ Ἰακώβου τοῦ ἀδελφοθέου, ὅπόταν ἀντικαταστάθηκε μὲ τὸν χερουσβικὸ ὑμνο «Οἱ τὰ χερουσβείμ...». βλ. δπ.π.

ὅμως οἱ μικροὶ αὐτοὶ ὕμνοι ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ μεγαλύτερους<sup>219</sup>.

Οἱ Ἀποστολικὲς Διαταγὲς ὁρίζουν ὅτι, ἂν δὲν εἶναι δυνατὸν οὕτε σὲ οἰκία, οὕτε στὴν ἐκκλησία, νὰ συναθροισθοῦν οἱ πιστοί, τότε ὁ καθένας ἀς ψάλλει, ἀς ἀναγινώσκει καὶ ἀς προσεύχεται εἴτε μόνος του, εἴτε δύο δύο, εἴτε τρεῖς τρεῖς, σύμφωνα μὲ τὸ λόγιο τοῦ Κυρίου «οὗ γάρ εἰσι δύο ἢ τρεῖς συνηγμένοι εἰς τὸ ἐμὸν ὄνομα, ἐκεὶ εἴμι ἐν μέσῳ αὐτῶν»<sup>220</sup>. Στὶς Ἀποστολικὲς Διαταγὲς ἀναφέρεται ὅτι οἱ πιστοὶ πρέπει νὰ συναθροίζονται καὶ νὰ ψάλλουν πρωὶ καὶ βράδυ τὸ πρωὶ νὰ λέγουν τὸν ψαλμὸ 62 καὶ τὸ ἀπόγευμα τὸν ψαλμὸ 140. Αὐτὴ ἡ παράδοση συνεχίζεται ἀπὸ τότε μέχρι καὶ σήμερα, ἀφοῦ κάθε πρωὶ στὸν ὅρθρο καὶ πιὸ συγκεκριμένα στὸν ἑξάψαλμο ἀπαγγέλλουμε τὸν ψαλμὸ 62 «Ο Θεός, ὁ Θεός μου πρὸς σὲ ὅρθρίζω...», ἐνῷ τὸ ἀπόγευμα στὸν ἐσπερινὸ ψάλλουμε τὸν ψαλμὸ 140 «Κύριε, ἐκέραξα πρὸς σὲ...»<sup>221</sup>.

Ο ἄγιος Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας, ὅπως ἀναφέρει ὁ ἄγιος Αὐγουστῖνος στὶς Ἐξομολογήσεις του, ἔβαζε τὸν ἀναγνώστη νὰ ψάλλει τοὺς ψαλμούς, ἀπλὰ καὶ χωρὶς τσακίσματα, σὰν νὰ ἦταν μουσικὴ ἀπαγγελία καὶ ὅχι ψαλμωδία. Οἱ μεγάλοι Πατέρες τῆς ἐκκλησίας προτιμοῦσαν οἱ ψαλμοὶ νὰ ἀπαγγέλλονται ἀπλὰ καὶ ἀνεπιτήδευτα, χωρὶς ἑξεζητημένη

<sup>219</sup> Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος, γιὰ τὸν ὅποιο πολλοὶ ὕμνοι τῶν πρώτων αἰώνων δὲν σώζονται σήμερα. Βλ. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, Κοντάκιον, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 784. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, ὄπ.π., σσ. 122-123: «Τὸ ‘Ἐύλογητὸς ὁ Θεός...’, τὸ ‘Μέγα ἐστὶ τὸ τῆς εὐσεβείας μυστήριον...’ καὶ ἄλλα, ποὺ ἐμεῖς τὰ ψάλλομε στὴ θεία Λειτουργία, εἶναι ἀπὸ τοὺς ὕμνους τῆς ἀποστολικῆς ἐκκλησίας, ποὺ σώθηκαν μέσα στὰ βιβλία τῆς Καινῆς Διαθήκης».

<sup>220</sup> Βλ. Διαταγαὶ τῶν Ἀποστόλων Η', ΛΔ'. PG 1, 1037A. Πρβλ. Ματθ. ιη', 20.

<sup>221</sup> Βλ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΑΙ ΔΙΑΤΑΓΑΙ, Βιβλ. Β', Περὶ ἐπισκόπων, πρεσβυτέρων καὶ διακόνων, κεφ. 59, PG 1, 744AB. (SC 320, σ. 324): «ἀλλ’ ἐκάστης ἡμέρας συναθροίζεσθε ὅρθρου καὶ ἐσπέρας, ψάλλοντες καὶ προσευχόμενοι ἐν τοῖς Κυριακοῖς, ὅρθρου μὲν λέγοντες ψαλμὸν τὸν ἔξι, ἐσπέρας δὲ τὸν ὅμιλον. Μάλιστα δὲ ἐν τῇ ἡμέρᾳ τοῦ Σαββάτου, καὶ ἐν τῇ τοῦ Κυρίου ἀναστασίμῳ, τῇ Κυριακῇ, σπουδαιοτέρως ἀπαντάτε, ἀλλον ἀναπλέμποντες τῷ Θεῷ τῷ ποιήσαντι τὰ ὅλα διὰ Ἰησοῦν, καὶ αὐτὸν εἰς ἡμᾶς ἐξαποστείλαντι, καὶ συγχωρήσαντι παθεῖν, καὶ ἐκ νεκρῶν ἀναστήσαντι». Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὄπ.π., σ. 36. Βλ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΑΙ ΔΙΑΤΑΓΑΙ, Βιβλ. Β', Περὶ ἐπισκόπων, πρεσβυτέρων καὶ διακόνων, κεφ. 54, PG 1, 717CD. (ΒΕΠΕΣ 2, σ. 50): «Διὰ τοῦτο, ὃ ἐπίσκοποι, μελλόντων ὕμῶν εἰς προσευχὴν ἀπαντᾶν, μετὰ τὴν ἀνάγνωσιν καὶ τὴν Ψαλμωδίαν καὶ τὴν ἐπὶ ταῖς Γραφαῖς διδασκαλίαν, ὁ διάκονος ἐστὼς πλησίον ὕμῶν μετὰ ὑψηλῆς φωνῆς λεγέτω· ‘Μήτις κατά τινος· μήτις ἐν ὑποκρίσει’».

μουσική ἐπένδυση<sup>222</sup>. Ὁ Μ. Βασίλειος, περιγράφοντας μιὰ ἀγρυπνία τῆς ἐποχῆς του, ἀναφέρει ὅτι ὁ λαός χωρίζεται σὲ δύο χορούς, οἱ ὅποιοι ψάλλουν ἀλληλοδιαδόχως, εἴτε ἐπαναλαμβάνοντας τὸν ἴδιο στίχο, εἴτε ὁ ἕνας χορὸς τὸν ἕνα στίχο καὶ ὁ ἄλλος χορὸς τὸν ἐπόμενο. Ὅποτερα πάλιν ἀρχίζει κάποιος νὰ ψάλλει, καὶ οἱ ὑπόλοιποι ψάλλουν τὰ ἀκροτελεύτια. Καὶ ἔτοι διανύεται ὅλο τὸ βράδυ. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο λοιπὸν καὶ ὡς τὴν ποικιλία τῆς ψαλμωδίας ἡ καρδία μένει ἀμετεώριστη καὶ ὁ νοῦς προσηλωμένος στὰ θεῖα λόγια<sup>223</sup>.

Κατὰ τοὺς τρεῖς πρώτους μετὰ Χριστὸν αἰῶνες, λόγω τοῦ ὅτι ἡ μουσικὴ ἦταν ἀπλούστερη<sup>224</sup>, διλόκληρος ὁ λαός ἔψαλλε στὶς

<sup>222</sup> Βλ. ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΥ, Ἐξομολογήσεις, σ. 129. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὅπ.π., σ. 29. Αὐτὴ τὴν παράδοση, ἐξ ἄλλου, εἶχαν παραλάβει οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τὴν πρώτη χριστιανικὴ Ἐκκλησία, δηλαδὴ ἡ ψαλμωδία νὰ εἶναι ἀπλὴ καὶ ἀνεπιτήδευτη. Βλ. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, σ. 17.

<sup>223</sup> Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Ἐπιστολὴ 207, 3, PG 32, 764AB: «Ἐκ νυκτὸς γάρ ὁρθίζει παρ' ἡμῖν ὁ λαός ἐπὶ τὸν οἶκον τῆς προσευχῆς, καὶ ἐν πόνῳ καὶ θλίψῃ καὶ συνοχῇ δακρύων ἐξομολογούμενοι τῷ Θεῷ, τελευταῖον ἔξαναστάντες τῶν προσευχῶν, εἰς τὴν ψαλμωδίαν καθίστανται. Καὶ νῦν μέν, διχῇ διανεμηθέντες, ἀντιψάλλονται ἀλλήλοις, ὅμοι μὲν τὴν μελέτην τῶν λογίων ἐντεῦθεν κρατούντες, ὅμοι δὲ καὶ τὴν προσοχὴν καὶ τὸ ἀμετεώριστον τῶν καρδιῶν ἔαντοις διοικούμενοι ἔπειτα πάλιν ἐπιτοφέφαντες ἐνὶ κατάρχειν τοῦ μέλους, οἱ λοιποὶ ὑπηχοῦσι· καὶ οὕτως ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῆς ψαλμωδίας τὴν νύκτα διενεγκόντες, μεταξὺ προσευχόμενοι, ἡμέρας ἥδη ὑπολαμπούσης, πάντες κοινῇ, ὡς ἔξ ἐνὸς στόματος καὶ μιᾶς καρδίας, τὸν τῆς ἐξομολογήσεως ψαλμὸν ἀναφέρουσι τῷ Κυρίῳ, ἵδια ἔαντῶν ἔκαστος τὰ ὅντα τῆς μετανοίας ποιούμενοι. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὅπ.π., σ. 16. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σ. 17, ὑποσημ. 45. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραρᾶς, σσ. 61-62.

<sup>224</sup> Ὅπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, ὅσο πιὸ παλιὰ προχωροῦμε στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, τόσο πιὸ ἀπλὴ βρίσκουμε τὴ μελωδικὴ μορφὴ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἀσματος. Οἱ καλλωπισμοί, τὰ στολίδια καὶ τὰ τσακίσματα, ὅπως ὀνομάζονται στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ τὰ ποικίλματα, εἶναι μεταγενέστερες ἐπεξεργασίες πάνω σὲ παλαιότερες μελωδίες. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σσ. 11-12, ὑποσημ. 16. Ὅπως ἀναφέρει ἀκόμη ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ στοιχεῖα τοῦ ἀρχαίου μέλους εἶναι ἡ ἀπλότητα τῆς μελωδικῆς γραμμῆς, ἡ περιωρισμένη ἔκταση στὶς βαθμίδες τῆς κλίμακας, δηλαδὴ ἡ φωνητικὴ μεσότητα, ἡ χρήση ἀπὸ τὸν μελουργὸν λιτῶν μελωδικῶν καὶ ρυθμικῶν σχημάτων, ἡ ἀνέλιξη τοῦ ἀσματος μὲν φυσικότητα καὶ ἡ σύναψη τῶν μουσικῶν φράσεων μὲ τὰ ἵδια σχήματα, ἡ δωρικὴ ἀδρότητα, καθὼς καὶ ἡ ἀποφυγὴ συχνῶν μεταβάσεων σὲ ἄλλα γένη, τρόπους καὶ τόνους. Αὐτὰ τὰ στοιχεῖα εἶναι ἐκεῖνα τὰ δύοτα ἔχωριζουν ἐνα ἀρχαῖο ἀπὸ ἐνα σύγχρονο μέλος. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 7. Κατὰ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες χρησιμοποιήθηκε στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κυρίως τὸ διατονικὸ γένος. Ὅπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «τὸ διατονικὸ

συνάξεις τῶν χριστιανῶν καὶ ἔτσι δινόταν ἡ εὐκαιρία σὲ κάθε χριστιανὸν νὰ συμμετέχει ἐνεργὰ στὶς διάφορες ἀκολουθίες καὶ στὰ Μυστήρια τῆς χριστιανικῆς Ἐκκλησίας<sup>225</sup>. Ἡ δημιουργία ἵεροψαλτικῶν χορῶν ἦταν ἀδύνατη στὴν πρωτοχριστιανικὴ Ἐκκλησία, λόγω τῶν πολλῶν καὶ ποικίλων ἀναγκῶν, ποὺ ὑπῆρχαν σ' αὐτή<sup>226</sup>. Ἐξ ἄλλου οἱ χριστιανοὶ τῶν πρώτων τριῶν αἰώνων δὲν εἶχαν τὴν πολυτέλειαν νὰ ἀσχοληθοῦν μὲ τὶς τέχνες, καὶ πιὸ εἰδικὰ μὲ τὴ μουσικὴ, ἀφοῦ βρίσκονταν συνεχῶς ὑπὸ διωγμόν<sup>227</sup>. Μετὰ τὸν τέταρτο αἰῶνα γίνεται μιὰ μεγάλη ἀλλαγὴ στὸν χῶρο τῆς Ἐκκλησίας<sup>228</sup>. Μετὰ τὸν Μ. Κωνσταντīνο οἱ ἔξωτερικὲς συνθῆκες ἄλλαξαν, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀλλάξει καὶ νὰ ἔξελιχθεῖ ὁ χαρακτῆρας τῆς λατρείας. Σ' αὐτὸν συνέτεινε καὶ ἡ ἐπίδραση τοῦ τελετουργικοῦ τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς<sup>229</sup>. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς ψαλμωδίας, ἡ δοποία σταδιακὰ γινόταν πιὸ πολύπλοκη καὶ περίτεχνη, ἀρχισε νὰ προκαλεῖ χασμαδίες, καὶ ἔτσι οἱ χοροὶ τῶν ψαλτῶν ἀντικατέστησαν τὸ ἐκκλησίασμα<sup>230</sup>. Δημιουργήθηκε λοιπὸν ἡ ἀνάγκη νὰ θεσμοθετηθοῦν κάποιοι

γένος θεωρεῖται τὸ ἀρχαιότερο ἀπὸ τὰ τρία γένη καὶ, δπως διαπιστώνεται, εἶναι τὸ πιὸ ἀπλὸ καὶ τὸ φυσικό». *ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία*, δπ.π., σ. 79

<sup>225</sup> Βλ. *ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοθικαί*, δπ.π., σ. 70: «Κύριον χαρακτηριστικὸν γνώρισμα τοῦ μέλους αὐτῆς τῆς περιόδου (τῆς πρωτοχριστιανικῆς) ἦτο ἡ ἀπλότης. Ἐπειδὴ δὲ τοῦτο διεμορφώθη ἐντὸς τοῦ λειτουργικοῦ χώρου τῆς Ἐκκλησίας, εἶχεν ἥθος σεμνόν, ἰεροπρεπές, μυσταγωγικὸν καὶ κατανυκτικόν». Πρβλ. *ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή*, δπ.π., σ. 28.

<sup>226</sup> Βλ. δπ.π., σ. 15.

<sup>227</sup> Σὲ πολλὲς περιοχὲς οἱ ἀκολουθίες τελοῦνταν μυστικὰ στὶς κατακόμβες. Βλ. *ΠΑΡΗ, Ἀσμα*, δπ.π., σ. 17.

<sup>228</sup> Βλ. *ΠΑΡΗ, Ἀσμα*, δπ.π., σ. 7: «Τὸν Δ' αἰῶνα, λόγω τῆς καταπαύσεως τῶν διωγμῶν, τῆς διαμορφώσεως τῶν ἀκολουθιῶν καὶ τῆς ἀναπτύξεως τῆς ὑμνογραφίας, ἡ ψαλμωδία θὰ πάρῃ μιὰ νέα μορφή». Ἀκόμη οἱ ὑμνογράφοι-μελωδοὶ τοῦ Δ' καὶ Ε' αἰῶνα ταυτόχρονα μὲ τὴ δημιουργία καὶ σύνθεση τῶν ὑμνῶν κάνουν καὶ τὴν μελοποίησή τους. Βλ. *ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρημολόγιον*, σσ. 61-62.

<sup>229</sup> Βλ. *ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία*, δπ.π., σ. 209: «Ἡ ἀλλαγὴ στὶς ἔξωτερικὲς συνθῆκες, ποὺ χαρακτηρίζει τὴν περίοδο μετὰ τὸν Κωνσταντīνο, ἀντανακλάται, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, στοὺς πελώριους ναούς, ποὺ δημιούργησαν τὴν ἀνάγκη καὶ γιὰ ἀνάλογη 'αὔξηση' τοῦ λειτουργικοῦ ὑλικοῦ. Ἡ ἐπίδραση τοῦ τελετουργικοῦ τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς ἔπαιξε ἀναμφισβήτητα ἔνα μεγάλο ρόλο στὴν 'αὔξηση' αὐτὴ καὶ στὴν ἔξελιξη τῆς ἔξωτερικῆς μεγαλοπρέπειας τῆς λατρείας».

<sup>230</sup> Βλ. *ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοθικαί*, δπ.π., σσ. 98-99: «Πρὸς αὐστηρὰν τήρησιν τῆς εὐρύθμιου ψαλμωδίας ἡ ἀρχαία Ἐκκλησία ὠρισε τὴν εἰδικὴν τάξιν τῶν ψαλτῶν, οἵτινες ἥγοῦντο τῆς ψαλμωδίας».

κανόνες, ἀναφορικὰ μὲ τὴ διακονία τοῦ ἵεροψάλτη<sup>231</sup>. Στὴν ἐν Λαοδικείᾳ τοπικῇ Σύνοδο τὸ 360 μ.Χ. μὲ τὸν ΙΕ' κανόνα τῆς ἀπαγορεύεται νὰ ψάλλουν ἀπὸ τὸν ἄμβωνα<sup>232</sup> τῆς Ἐκκλησίας ὅποιοιδήποτε ἄλλοι, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς καθωρισμένους ἵεροψάλτες<sup>233</sup>. Ἐπίσης ὁ ΟΕ' κανόνας τῆς ΣΤ' ἐν Τρούλλῳ Οἰκουμενικῆς Συνόδου, ποὺ πραγματοποιήθηκε τὸ 553 μ.Χ., δοίει δτὶ οἱ ἵεροψάλτες πρέπει νὰ ψάλλουν μὲ εὐλάβεια καὶ κατάνυξη καὶ νὰ μὴ χρησιμοποιοῦν φωνὲς καὶ βοὲς ἀτακτες<sup>234</sup>.

<sup>231</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σ. 16.

<sup>232</sup> Βλέπουμε ἐδὴ δτὶ οἱ ψάλτες τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἔψαλλαν ἀπὸ τὸν ἄμβωνα. Ἀργότερα, ἀπὸ τὸν ἄμβωνα ὥριστηκε νὰ γίνεται μόνο τὸ κήρυγμα, καὶ ἔτσι οἱ ψάλτες στεκόντουσαν δεξιὰ καὶ ἀριστερά, δπως καὶ σήμερα. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 84.

<sup>233</sup> Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, *Πηδάλιον*, ὅπ.π., σ. 426: «Περὶ τοῦ, μὴ δεῖν πλέον τῶν κανονικῶν Ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαίνοντων καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἐέρους τινὰς ψάλλειν ἐν Ἐκκλησίᾳ». Στὴν ἐρμηνεία τοῦ παρόντος κανόνος ἀναφέρονται τὰ ἀκόλουθα: «Ἐμποδίζει ὁ παρὸν Κανὼν τὸ νὰ ψάλλῃ εἰς τὴν Ἐκκλησίαν ὅποιος θέλει, ἀλλὰ μόνοι οἱ Ψάλται οἱ κανονικοί, οἱ ἐν Κλήρῳ δηλ. συνηριθμημένοι καὶ χειροτονημένοι εἰς κάθε Ἐκκλησίαν, οἵτινες ἀναβαίνουσιν ἐπ' ἄμβωνος, καὶ ψάλλουσι μὲ ψαλτικὰς μεμβράνας (διφθέραι γάρ τὰ δέοματα ὀνομάζονται, εἴς ὃν γίνονται αἱ μεμβράναι) ἢ καὶ χαρτίνας. Ἀταξία γάρ ἀκολουθεῖ καὶ χασμῳδία, ἐὰν ψάλλῃ ὅποιος τύχει ἀμαθής, καὶ ἐκ τοῦ ἐναντίου εύταξία, δταν ψάλλουν οἱ διωρισμένοι Ψάλται, καὶ ψαλτικῶν ἔμπειροι».

<sup>234</sup> Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, *Πηδάλιον*, ὅπ.π., σσ. 285-286: «Τοὺς ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις παραγινομένους βουλόμεθα, μήτε βοαις ἀτάκτοις κεχρῆσθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μήτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ ἐκκλησίᾳ ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως τὰς τοιαύτας ψαλμῳδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ. Εὐλαβεῖς γάρ ἔσεσθαι τοὺς νίοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἵερὸν ἐδίδαξε λόγιον». Στὴν ἐρμηνεία τοῦ παρόντος κανόνος ἀναφέρονται τὰ ἀκόλουθα: «Ἡ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις γινομένη ψαλμῳδία, παρακάλεσίς ἐστι πρὸς τὸν Θεόν, διὰ νὰ ἔξιλεωθῇ εἰς τὰς ἀμαρτίας μας. Ὁποιος δὲ παρακαλεῖ καὶ δέεται, πρέπει νὰ ἔχῃ ἥθος ταπεινὸν καὶ κατανευγμένον· τὸ δὲ νὰ κραυγάζῃ τινὰς δηλοῖ ἥθος θρασὺ καὶ ἀνευλαβές. Διὰ τοῦτο προστάζει ὁ παρὸν Κανὼν, δτὶ οἱ ψάλλοντες εἰς τὰς ἐκκλησίας νὰ μὴ βιάζουν τὴν φύσιν των εἰς τὸ νὰ φωνάζουν δυνατά, ἀλλὰ μήτε ἄλλο τι νὰ λέγουν ἀνάρμοστον εἰς τὴν Ἐκκλησίαν. Ποτα δὲ είναι τὰ ἀνάρμοστα εἰς τὴν Ἐκκλησίαν; ἀποκρίνεται ὁ ἐρμηνεὺς Ζωναρᾶς, δτὶ είναι τὰ γυναικοπρεπῆ μέλη, καὶ τὰ μινυρίσματα, (ταῦτὸν εἰπεῖν τὰ πολλὰ τερερίσματα, καὶ ἡ ὑπερβολικὴ τῶν μελωδιῶν ποικιλία, ἡ ὅποια κλίνει εἰς πορνικὰ ἄσματα)· ταῦτα οὖν πάντα προστάζει ὁ παρὸν Κανὼν νὰ λείψουν ἀπὸ τὴν Ἐκκλησίαν, καὶ οἱ ψάλλοντες νὰ προσφέρουν τὰς ψαλμῳδίας μὲ πολλὴν προσοχὴν εἰς τὸν Θεόν, δποὺ βλέπει εἰς τὰ ἀπόκρυφα τῆς καρδίας, δηλ. εἰς τὴν νοερῶς ἐν καρδίᾳ γινομένην ψαλμῳδίαν καὶ προσευχὴν μᾶλλον, ἢ εἰς τὰς ἔξωτερικὰς κραυγάς.

Ἐπὶ Ἰουστινιανοῦ στὸν ναὸ τῆς τοῦ Θεοῦ Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη εἶχε εἰκοσι πέντε ψάλτες καὶ ἑκατὸν δέκα ἀναγνῶστες, οἱ δόποιοι ἐκπλήρωναν τὰ καθήκοντα τῶν ψαλτῶν<sup>235</sup>.

Κατὰ τὸν Δ' αἰώνα, μετὰ τὸ διάταγμα τῶν Μεδιολάνων, ἐμφανίστηκαν διάφοροι αἰρετικοί, οἱ δόποιοι προσπαθοῦσαν μὲ ποικίλους ἀθέμιτους τρόπους νὰ παρασύρουν τοὺς πιστούς<sup>236</sup>. Ὁ αἰρεσιάρχης Ἀρειος<sup>237</sup>, καθὼς καὶ οἱ δόπαδοι τοῦ αἰρεσιάρχη Ἀπολιναρίου<sup>238</sup>, προσπαθοῦσαν νὰ προσελκύσουν τοὺς πιστούς στὴν αἴρεσή τους, χρησιμοποιῶντας τὴν θυμελική μουσική, τὴν δοπία χρησιμοποιοῦσαν στὰ θέατρα<sup>239</sup>. Οἱ δόπαδοι τοῦ Ἀρείου, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἰστορικὸς Σωκράτης, μαζεύονταν τὰ Σαββατοκυρίακα ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη καὶ ἔψαλλαν ἀντιφωνικά κατὰ τὸ πλεῖστον μέρος τῆς νύκτας<sup>240</sup>. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Ἰδιος Ἰστορικός, οἱ αἰρετικοὶ ἀρειανοὶ περνοῦσσαν διὰ μέσου τῆς πόλεως καὶ, ἀφοῦ ἔβγαιναν ἀπὸ τὶς πύλες, ἔψαλλαν πολλές φορές τὴν ἴδια φράση: «Ποῦ εἰσιν οἱ λέγοντες τὰ τρία μίαν δύναμιν»; Τότε καὶ ὁ Ἰωάννης (προφανῶς ὁ Χρυσόστομος), γιὰ νὰ μὴ παρασυρθοῦν οἱ ἀπλοὶ χριστιανοί, παρακινοῦσε τοὺς χριστιανοὺς νὰ κάνουν καὶ ἐκεῖνοι ἀγρυπνίες, χρησιμοποιῶντας ὁρθόδοξους ὕμνους. Ὁμως μιὰ φορὰ συγκρούστηκαν οἱ χριστιανοὶ μὲ τοὺς ἀρειανούς,

---

Διότι τὸ ἱερὸν τοῦ Λευτίκου διδάσκει, νὰ ἥναι εὐλαβεῖς πρὸς τὸν Θεὸν οἱ υἱοὶ Ἰσραὴλ». Πρβλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 85.

<sup>235</sup> Βλ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Σοφίας τοῦ Θεοῦ, Νάος, ΘΗΕ, τ. 11, στ. 324-342. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 85. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, ὅπ.π., σ. 41.

<sup>236</sup> Βλ. ΠΑΡΗ, Ἀσμα, ὅπ.π., σ. 18. ΚΑΨΑΝΗ, Ἐκκλησία, σ. 67.

<sup>237</sup> Ὁ Ἀρειος διετέλεσε ἱερέας καὶ θεολόγος στὴν Ἐκκλησία τῆς Ἀλεξανδρείας (260 περίπου-336). Βλ. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἀρειος, ΘΗΕ, τ. 3, στ. 92-96.

<sup>238</sup> Ὁ Λαοδικείας Ἀπολινάριος ὑπῆρξε αἰρετικὸς θεολόγος τοῦ Δ' αἰώνα (310-390 περίπου). Βλ. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἀπολινάριος, ΘΗΕ, τ. 2, στ. 1114-1118.

<sup>239</sup> Ὁ Ἀρειος μάλιστα συνέγραψε διάφορα αἰρετικὰ ἄσματα καθὼς καὶ τὴν «Θάλεια», ἡ δοπία ὧνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ τὸ ὄνομα μιᾶς ἀπὸ τὶς ἐννέα μοῦσες, οἱ δόποιες προστάτευαν τὴν κωμῳδία καὶ τὰ γέλια. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 86.

<sup>240</sup> Βλ. ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ, Ἐκκλησιαστικὴ Ἰστορία, βιβλ. VI, κεφ. Η', PG 67, 688CD-689A: «Οἱ Ἀρειανίζοντες, ὡσπερ ἔφημεν, ἔξω τῆς πόλεως τὰς συναγωγὰς ἐποιοῦντο. Ἡνίκα οὖν ἐκάστης ἐβδομάδος ἐορταὶ κατελάμβανον, φημὶ δὴ τὸ τε Σάββατον καὶ ἡ Κυριακή, ἐν αἷς αἱ συνάξεις κατὰ τὰς ἐκκλησίας εἰώθασι γίνεσθαι, αὐτοὶ ἐντὸς τῶν τῆς πόλεως πυλῶν περὶ τὰς στοὰς ἀθροιζόμενοι, καὶ ὡδὰς ἀντιφώνους πρὸς τὴν Ἀρειανὴν δόξαν συντιθέντες ἥδον καὶ τοῦτο ἐποίουν κατὰ τὸ πλεῖστον μέρος τῆς νυκτός».

καὶ ἀπέθαναν μερικοὶ καὶ ἀπὸ τὶς δύο παρατάξεις. Ἐτοι ὁ αὐτοκράτορας ἀπαγόρευσε στοὺς ἀρειανούς νὰ ψάλλουν δημόσια<sup>241</sup>.

Ἡ δυσκολία, ποὺ παρουσιάστηκε στὴν ἀντιμετώπιση τῶν αἰρετικῶν ὕμνων, ἦταν ὅτι οἱ αἰρετικοὶ ὕμνοι περιεῖχαν πιὸ γοητευτικὴ μουσικὴ. Οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας προσπάθησαν μὲ διάφορα θεμιτὰ μέσα νὰ ἀναχαίτισουν τοὺς αἰρετικοὺς ὕμνους, ἀλλὰ ἡ προσπάθειά τους ἀπέβη μάταιη. Ἐτοι, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ πολεμήσουν τοὺς αἰρετικοὺς ὕμνους, χρησιμοποίησαν καὶ αὐτοὶ γοητευτικὰ ἀσματα, τὰ ὅποια ὅμως περιεῖχαν ὀρθόδοξα λόγια, καὶ ἔτοι μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ἀναχαίτισαν τοὺς αἰρετικούς<sup>242</sup>. Ὑπῆρχε βέβαια καὶ ἡ ἄλλη μερίδα τῶν πιστῶν, ἡ ὅποια ἦταν συντηρητικώτερη, καὶ προτιμοῦσε τὴν ἀνεπιτήδευτη καὶ ἀπλῆ ψαλμωδία. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ὀρθόδοξους ὕμνους, οἱ ὅποιοι συνετέθησαν κατὰ τὴν περίοδο αὐτή, εἶναι καὶ οἱ ἀκόλουθοι: Ὁ ὕμνος «Ο μονογενὴς Υἱὸς καὶ Λόγος τοῦ Θεοῦ...», ὁ χερουβικὸς ὕμνος<sup>243</sup>, ὁ τρισάγιος ὕμνος «Ἄγιος ὁ Θεός, ἄγιος Ἰσχυρός, ἄγιος ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς»<sup>244</sup>, καθὼς καὶ τὸ Σύμβολο τῆς Πίστεως, τὸ ὅποιο πρὸ τοῦ Χρυσοστόμου ψαλλόταν στὴν Ἐκκλησία<sup>245</sup>.

<sup>241</sup> Βλ. ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ, Ἐκκλησιαστικὴ ἴστορία, βιβλ. VI, κεφ. Η', PG 67, 689AC.

<sup>242</sup> Γοηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος συνέθεσαν ὀρθόδοξα Ἀντίφωνα, στὰ ὅποια χρησιμοποίησαν γοητευτικὴ μουσικὴ, γιὰ νὰ προσελκύσουν τοὺς πιστοὺς στὸ νὰ τὰ ψάλλουν, καὶ ἔτοι νὰ μὴν παρασυρθοῦν ἀπὸ τὶς κακοδοξίες τῶν αἰρετικῶν. Ὁ Μ. Ἀθανάσιος εἰσήγαγε στὴν Ἀλεξάνδρεια γοητευτικὴ μουσικὴ, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ προσελκύσει στὴν ὀρθόδοξη πίστη τοὺς Μελετιανούς, οἱ ὅποιοι ἔψαλλαν τοὺς ὕμνους, χορεύοντας. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ Ἐφραὶμ ὁ Σύρος, ὁ ὅποιος συνέταξε εὐχάριστες ὠδὲς καὶ ὅρισε κοπέλες νὰ τὶς ψάλλουν ὑπὸ τὴ διεύθυνση του τὶς Κυριακὲς στὶς ἐκκλησίες τῆς Ἐδεσσας καὶ Μεσοποταμίας. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ ὁ Ἀμβρόσιος στὰ Μεδιόλανα. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, δπ.π., σ. 88. Πρβλ. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, Κοντάκιον, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 783. Ἡ ψαλμωδία, κατὰ τὸν Γ. Ἀγγελινάρα, εἶναι ἔνα ἰσχυρὸ δπλο, τὸ ὅποιο ἀποστομώνει τοὺς αἰρετικούς. Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, Μελουνγία, δπ.π., σ. 4.

<sup>243</sup> Βλ. NIK. E. TZIRAKΗ, Χερουβικόν, ΘΗΕ, τ. 12, στ. 119-121.

<sup>244</sup> Βλ. ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΑΣ, Ἐκ τῆς εἰς Ἡσαΐαν ἐξηγήσεως, PG 18, 1328BC: «Προκοπὴν διανοίας καὶ δίδαγμα ψυχῆς ἀγαθὸν δηλοῖ ἡ προκειμένη προσευχὴ. Οὐχ ὡς γὰρ τοῦ Θεοῦ εἰς ἀγιασμὸν προκόπτοντος τὸ ἄγιος ἐλέγετο, ἀλλ' αὐτοῦ τοῦ προσευχομένου εἰς ἀγιασμὸν προκεκωπότος καὶ τὸ μεγαλεῖον τοῦ Θεοῦ καὶ ὑψηλὸν κατειληφότος· τότε γὰρ μάλιστα ἀληθῶς ἄγιος καὶ ὑψηλὸς νοηθείη εἶναι Θεός, ὅτ' ἀν προκόψασα ψυχὴ ἐνίδοι τὸν ὄντως ὄντα Θεὸν δικαίως μετιόντα τὰς κρίσεις». Βλ. ΚΑΙΣΑΡΙΟΥ, Διάλογοι τέσσαρες, PG

38, 869: «Αλλὰ μετὰ Μωσέως καὶ Παύλου, καὶ τῆς φωνῆς τῶν Χερουβίμ καὶ Σεραφίμ ἀκούσωμεν, "Ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος, ἀσιγήτως βιώντων. Οὐ γὰρ δίς ἡ τετράκις τοῦτό φασι τὰ πνευματικὰ ἐκεῖνα καὶ θεοφόρα ζῶα, οὐδὲ αὖ πάλιν μονοφωνοῦσιν, ἡ, "Ἄγιοι, ἄγιοι, φασίν, ἵνα μὴ τὸ ἐνικὸν πολυώνυμον ἀποφαίνωσιν ἀλλὰ τρισὶ μὲν τὸν ἀγιασμὸν ἀσιγήτως ἀναφωνοῦσιν, ἐνικῶς δὲ ἀποφαίνονται. ἵνα μὴ πολυθεῖαν τοῖς νηπιόφροσιν ὑποσπείρωσιν». Κάποιοι ὑπαινίσσονται διτά δύο προαναφερθέντα χωρία οἱ Θεόδωρος Ἡρακλείας καὶ Καισάριος, ἀδελφὸς Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, ὑπαινίσσονται τὸν τρισάγιο ὑμνο. Ὁμως οἱ δύο προαναφερθέντες ἐκκλησιαστικοὶ συγγραφεῖς δὲν κάνουν δόπιαδήποτε ἀναφορὰ στὸν τρισάγιο ὑμνο, ἀλλὰ ἀπλὰ ἐμμηνεύουν τὸ χωρίο τοῦ Ἡσαΐα «καὶ ἐκέραγεν ἔτερος πρὸς τὸν ἔτερον καὶ ἔλεγον· ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος Κύριος σαβαώθ, πλήρης πᾶσα ἡ γῆ τῆς δόξης αὐτοῦ» (Ἡσαΐα στ' 3). Ὁ τρισάγιος ὑμνος ἔγινε μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: Βλ. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ, Χρονογραφία ἀπὸ Διοκλητιανοῦ ἔως Μιχαὴλ καὶ Θεοφυλάκτου τοῦ νιοῦ αὐτοῦ βασιλέως, PG 108, 244C-248A: «Ἐπὶ τούτου τοῦ ἐν ἀγίοις Πρόκλου σεισμοὶ γεγόνασι μεγάλοι ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐπὶ τέσσαρας μῆνας. Ὡστε φριθθέντες οἱ Βυζαντῖοι ἔφυγον ἔξω τῆς πόλεως ἐν τῷ λεγομένῳ Κάμπῳ, καὶ ἵσσαν διημερεύοντες σὺν τῷ ἐπισκόπῳ ἐν ταῖς πρὸς Θεόν δεήσεσι λιτανεύοντες. Ἐν μιᾷ οὖν κυμαινομένης τῆς γῆς, καὶ παντὸς τοῦ λαοῦ κράζοντος τό, Κύριε, ἐλέησον, ἐκτενῶς, περὶ ὧδαν τρίτην, ἀφνω πάντων δρώντων συνέβη ὑπὸ θείας δυνάμεως ἀρθῆναι τίνα νεανίσκον εἰς τὸν ἀέρα, καὶ ἀκοῦσαι θείας φωνῆς παρεγγυούσης αὐτῷ ἀναγγεῖλαι τῷ ἐπισκόπῳ καὶ τῷ λαῷ, λιτανεύειν οὕτω καὶ λέγειν· Ἅγιος δὲ Θεός, ἄγιος Ἰσχυρός, ἄγιος ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς· μηδὲν ἔτερον προστιθέντας. Ὁ δὲ ἐν ἀγίοις Πρόκλος ταύτην δεξάμενος τὴν ἀπόφασιν ἐπέτρεψε τῷ λαῷ ψάλλειν οὕτω, καὶ εὐθέως ἐστη δὲ σεισμός. Ἡ δὲ μακαρία Πουλχερία καὶ δι ταύτης ἀδελφὸς ὑπεραγασθέντες τῷ θαύματι, ἐθέσπισαν κατὰ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην τὸν θεῖον τούτον ψάλλεσθαι ὑμνον καὶ ἀπὸ τότε παρέλαβον πᾶσαι αἱ ἐκκλησίαι καθ' ἐκάστην ἡμέραν ἃδειν αὐτὸν τῷ Θεῷ». Εἶναι φανερὸ διτά δι τὸν ὑμνον αὐτὸς δὲν συνετέθη ἀπὸ ἀνθρωπο, ἀλλὰ ἀποκαλύφθηκε στοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τὸν Θεό. Θεωροῦμε διτά εἶναι ἐσφαλμένη ἡ ἄποψη τοῦ ἴστορικον Γεωργίου Παπαδοπούλου διτά δ τρισάγιος ὑμνος ἀποδίδεται στὸν Πρόκλο, ἀρχιεπίσκοπο Κωνσταντινουπόλεως, μαθητὴ καὶ διάδοχο τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 95. Λίγο χρόνο μετὰ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τρισάγιου ὑμνον Πέτρος δι Κναφεύς, δι όποιος ἤταν τέως πρεσβύτερος τοῦ ναοῦ τῆς ἀγίας Βάσσης, ποὺ βρίσκεται στὴ Χαλκηδόνα, ἐπρόσθεσε μετὰ τὸ «ἐλέησον ἡμᾶς» καὶ τὴ φράση «δι σταυροθεῖς δι' ἡμᾶς». Αὐτὴ τὴν προσθήκη καταδίκασε δι ΣΤ' ἐν Τρούλλῳ οἰκουμενικὴ σύνοδος μὲ τὸν ΠΑ' κανόνα της, διότι μὲ αὐτὴ τὴ φράση, ποὺ ἐπρόσθεσε Πέτρος δι Κναφεύς, ὑπονοοῦσε διτά δ Θεός πάσχει. Αὐτὸς βέβαια ἔβρισκε πρόφαση διτά δ τρισάγιος ὑμνος δὲν ἀναφέρεται στὴν Ἅγια Τριάδα ἀλλὰ στὸν Ἰησοῦ Χριστό. Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Πηδάλιον, ὅπ.π., σ. 291. ΓΕΩΡΓ. Δ. ΜΠΕΚΑΤΩΡΟΥ, Τρισάγιον, ΘΗΕ, τ. 11, στ. 859-861.

<sup>245</sup> Στὴν ὀντολικὴ ἐκκλησία κατὰ τὸν ΣΤ' αἰῶνα ὅλες οἱ ἐκκλησίες ἔψαλλαν τὸ «Πιστεύω» ἐνώ στὶς ἐκκλησίες τῆς Δύσεως ἀνεγινώσκετο. Στὴν Ἀρμενικὴ ἐκκλησία τὸ «Πιστεύω» ἀναγινώσκεται ἐμμελῶς, ἐνώ στὶ Ρωσσικὴ ἐκκλησία ἀπὸ τὸν ΙΣΤ' αἰῶνα καθιερώθηκε νὰ ψάλλεται. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ,

Κατὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ Δ' αἰῶνα οἱ πάπες Ρώμης Σίλβεστρος<sup>246</sup> καὶ Ἰλάριος ἔδειξαν τὸ ἐνδιαφέρον τους γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἰδρύοντας σχολὴς μουσικῆς, ἔτσι ὥστε νὰ μάθουν τὴν ἴερὴ τέχνη ὅσοι ἐπόκειτο νὰ στελεχώσουν τοὺς ἴεροψαλτικοὺς χοροὺς στὴ Ρώμη. Αὐτὸς ὅμως κυρίως, ποὺ εἰσήγαγε τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὴ Δύση, ἦταν ὁ Ἀμβρόσιος, ἐπίσκοπος Μεδιολάνων (374-397)<sup>247</sup>. Ἀρχικὰ ἡ μουσικὴ, τὴν ὅποια συνέθεσε ὁ Ἀμβρόσιος, ἦταν ἀπλὴ καὶ σεμνή, σταδιακὰ ὅμως ἀρχισε νὰ γίνεται πιὸ πλούσια καὶ πιὸ πολυποίκιλη. Μέχρι τὸν ΣΤ' αἰῶνα ἡ μουσικὴ τοῦ Ἀμβροσίου εἶχε ἀποκτήσει τέτοιο κοσμικὸ χαρακτῆρα, ὥστε ὁ πάπας Ρώμης Γρηγόριος ὁ Διάλογος (590-604)<sup>248</sup> ἀνέλαβε τὴ μεταρρύθμιση καὶ τὴν ἐπαναφορὰ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν προηγούμενή της ἀρχικὴ ἀπλὴ καὶ ἀπέριττη κατάσταση<sup>249</sup>. Γρηγόριος ὁ Διάλογος, δείχνοντας ἔμπρακτα τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, δημιούργησε στὴ Ρώμη, καθὼς καὶ σὲ ἄλλες περιοχὲς καὶ χώρες, ὅπως Γαλλία καὶ Γερμανία, σχολὲς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ μουσικὴ σχολὴ μάλιστα, τὴν ὅποια ἵδρυσε στὴ Ρώμη, συνέχισε τὴ λειτουργία της γιὰ τριακόσια ἀκόμη χρόνια μετὰ τὴν κοίμηση τοῦ Γρηγορίου. Ἀπὸ τὴ σχολὴ αὐτὴ ἀποφοίτησαν πολλοὶ ψάλτες. Ὁ Γρηγόριος μάλιστα τιμωροῦσε τοὺς κληρικούς, καθὼς καὶ τὰ παιδιά, ποὺ ἀνήκαν σὲ ἐκκλησιαστικοὺς χορούς, ὅταν ἔψαλλαν ἀδέξια, χρησιμοποιῶντας μαστίγιο. Ὁ ἴδιος Πατέρας εἰσήγαγε τὴ λειτουργία τῶν Προτριασμένων Δώρων στὴν Ἀνατολικὴ καὶ Δυτικὴ Ἐκκλησία, καθὼς καὶ τοὺς τέσσερεις πλαγίους ἥχους, γιὰ νὰ ἐμπλουτιστεῖ ἔτσι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Σ' αὐτὸν ἀποδίδεται καὶ ἡ εἰσαγωγὴ τοῦ Στιχηραρικοῦ μέλους στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ<sup>250</sup>. Ἡ Γρηγοριανὴ μουσικὴ ἦταν μονόφωνη<sup>251</sup>. Τὸ

<sup>246</sup> Επισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 90-91. Πρβλ. ΣΟΦΟΚΛΗ Δ. ΛΩΛΗ, Σύμβολον Πίστεως, ΘΗΕ, τ. 11, στ. 528-530.

<sup>247</sup> Βλ. J. PATINOT, Σίλβεστρος, ΘΗΕ, τ. 11, στ. 146-147.

<sup>248</sup> Βλ. B. BOTTE, Ἀμβρόσιος, ΘΗΕ, τ. 2, στ. 272-274. ΠΑΝ. Γ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, Ἀμβρόσιος, Ἡ Ἑλληνικὴ παιδεία του, ΘΗΕ, τ. 2, στ. 274-276. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἀμβρόσιος Μεδιολάνων, ΛΕΜ, τ. 1, σ. 119.

<sup>249</sup> Βλ. T. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γρηγόριος ὁ Διάλογος, ΛΕΜ, τ. 1, σσ. 537-538.

<sup>250</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Επισκόπησις, ὅπ.π., σ. 103.

<sup>251</sup> Συνέταξε καὶ τὸ Ἀντιφωνάριο, βάσει τοῦ ὅποιου διεμορφώθη τὸ Ἀντιφωνάριο τῶν Ρωμαίων, τὸ ὅποιο χρησιμεύει σὰν βάση γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Παπικῆς Ἐκκλησίας. Βλ. ΒΑΣ. ΜΟΥΣΤΑΚΗ,

ἀμβροσιανὸν καὶ γρηγοριανὸν μέλος παρουσιάζει μεγάλες ἐπιδράσεις καὶ ἔξαρτήσεις ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, πιὸ πολὺ μάλιστα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν μουσικὴν. Αὐτὸν ἀποδεικνύει ὅτι ἡ πρώτη Ἐκκλησία δὲν ἐπέτρεπε νεωτεριστικές τάσεις ἢ ξένες ἐπιδράσεις στὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, καὶ τηροῦσε ἐνιαία γραμμήν, ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν<sup>252</sup>. Τὸν 9<sup>ο</sup> αἰώνα στὴ Δυτικὴ μουσικὴ εἶχαν πιὰ προστεθεῖ καὶ οἱ τρόποι (tropes) στὰ τροπάρια τῆς λειτουργικῆς μουσικῆς, κυρίως στὸ εἰσοδικό<sup>253</sup>.

Τὸν Ε' αἰώνα κάνει τὴν ἐμφάνισή του ἔνα εἶδος ὑμνογραφίας, ποὺ ὀνομάζεται Τροπάριο<sup>254</sup>. Ἡ εἰσαγωγὴ τοῦ τροπαρίου ἦταν μιὰ ἐπανάσταση στὴν κοινὴ προσευχὴ τῆς Ἐκκλησίας<sup>255</sup>. Οἱ ἀρχαιότεροι ποιητὲς τροπαρίων εἶναι οἱ Ἀνθιμός καὶ Τιμοκλῆς στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>256</sup>, καθὼς καὶ ὁ Κύριλλος Ἀλεξανδρείας καὶ ὁ Ἀνατόλιος<sup>257</sup>.

Ο ΣΤ' αἰώνας θεωρεῖται ὁ χρυσὸς αἰώνας τῆς ὑμνογραφίας, λόγω τοῦ ὅτι σ' αὐτὸν ἔζησε ὁ κορυφαῖος ἀπὸ τοὺς ὑμνογράφους τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς<sup>258</sup>

---

Γρηγόριος πάπας Ρώμης, ΘΗΕ, τ. 4, στ. 820-822. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 100.

<sup>251</sup> Βλ. NICHOLAS, Ἐξέλιξη, σ. 487: «Στὸ ἀπλὸ τροπάριο (ποὺ μερικὲς φορὲς ἀποκαλεῖται γρηγοριανὸν μέλος, ἀν καὶ δὲν συνδέεται ἀμεσα μὲ τὸν πάπα Γρηγόριο τὸν Μέγα) τὰ λόγια ἐκφέρονταν τραγουδιστά, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ καθαυτὴ δὲν εἶχε ἀξία».

<sup>252</sup> Βλ. BOYRΛΗ, Δογματικοηθικάι, ὅπ.π., σσ. 73-75. Υπάρχει καὶ ἡ ἄποψη ὅτι αὐτό, τὸ ὅποιο ὀνομάζεται Γρηγοριανὸν μέλος, εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὅποιο ἀναπτύχθηκε στὴν Ἰταλία κατὰ τὸν 13ο αἰώνα, ἐνῶ προηγήθηκε αὐτοῦ μιὰ παλαιότερη μορφὴ μέλους, τὸ ὅποιο καλεῖται «παλαιοδωμαῖκὸ μέλος». Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σ. 6, ὑποσημ. 2.

<sup>253</sup> Βλ. NICHOLAS, Ἐξέλιξη, ὅπ.π., σ. 487.

<sup>254</sup> Βλ. ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί, ὅπ.π., σσ. 24-25, ὑποσημ. 3. Ο καθηγητὴς Α. Ἀλυγιζάκης ἀναφέρει ὅτι «οἱ ὅροι ἄσματα καὶ ἥχοι πρέπει νὰ ὑποδηλώνουν ἔναν ὀλοκληρωμένο λειτουργικὸ ὑμνο μὲ πολλὲς στροφές, τὰ λεγόμενα τροπάρια». ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σ. 93. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σσ. 50-51. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ψαλτική, ὅπ.π., σ. 382 ἐξ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρηνολόγιον, ὅπ.π., σ. 51, ὑποσημ. 10. WELLESZ, History, ὅπ.π., σσ. 171-179.

<sup>255</sup> Βλ. ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία, ὅπ.π., σ. 213.

<sup>256</sup> Δυστυχῶς δὲν ἔχουν διασωθεῖ τροπάρια τῶν δύο αὐτῶν ποιητῶν.

<sup>257</sup> Βλ. ΝΙΚ. Ε. ΤΖΙΡΑΚΗ, Τροπάριον, ΘΗΕ, τ. 11, στ. 865.

<sup>258</sup> Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ψαλτική, ὅπ.π., σ. 396. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρηνολόγιον, ὅπ.π., σσ. 50-51 ἐξ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ρωμανὸς ὁ Μελωδός, ΛΕΜ, τ. 5, σσ. 291-293.

(τέλη Ε' αιώνα-560 μ.Χ.), δύο ποιητής των Κοντακίων<sup>259</sup>. Έγραψε ύμνους σχεδόν γιά δλες τίς γιορτές τούς έτους, καθώς και πέραν των χιλίων κοντακίων<sup>260</sup>. Τὰ Κοντάκια ἀντικατέστησαν τοὺς βίους τῶν ἀγίων, οἱ δύοιοι μέχρι τότε ἀποτελοῦσαν οὗσιωδες μέρος τῶν ἀκολουθιῶν τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας<sup>261</sup>. Κατ' ἀρχὴν τὰ Κοντάκια ὠνομάζονταν ύμνος, ὥδη ἡ ἄσμα, ἀργότερα δέ, κατὰ τὸν Θ' αἰῶνα, ὀνομάστηκαν Κοντάκια. Συνέγραψε ἐπίσης και τοὺς Οἶκους, δηλαδὴ τὰ τροπάρια ποὺ ἀναγινώσκονται μετὰ τὰ Κοντάκια<sup>262</sup>. Θεωρεῖται βέβαιο ὅτι τὰ Κοντάκια ψάλλονταν<sup>263</sup>. Τὸ Προοίμιο, τὸ δύοιο εἶναι τὸ καθ' ἑαυτὸ Κοντάκιο, ψαλλόταν ἀπὸ τὸν χορό, οἱ δὲ Οἶκοι ἀπὸ ἕνα ἡ περισσότερους μονωδούς ἔξ υπαμοιβῆς. Στὸ τέλος τῶν Οἶκων ὁ χορὸς ἐπανελάμβανε τὰ ἐφύμνια ἡ ἀνακλώμενα<sup>264</sup>. Οἱ Οἶκοι μὲ τὸ προοίμιό τους ψάλλονταν σὲ καθωρισμένο ἥχο ἀπὸ τὸν ἄμβωνα. Πιθανῶς ἡ ψαλμωδία τῶν Κοντακίων νὰ ἦταν μιὰ ἐμμελῆς ἀπαγγελία, ἀφοῦ σημασία δὲν εἶχε τόσο ἡ μελωδία, ἀλλὰ τὸ

<sup>259</sup> Λέγεται ὅτι κατ' ἀρχὴν περιγελοῦσαν τὸν Ρωμανό, γιὰ τὸ καινούργιο εἶδος τῆς ύμνωδίας του. Βλ. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, *Κοντάκιον, ΘΗΕ*, τ. 7, στ. 784. ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία, ὅπ.π., σ. 210-211: «Οἱ πιὸ ἀρχαῖες μορφὲς τῆς ύμνογραφίας αὐτῆς - τὸ τροπάριο καὶ τὸ κοντάκιο - δείχνουν μιὰ ἐξάρτηση ἀπὸ τὴ συριακὴ ποίηση (τὴν ὀνομαζόμενη *memra* ἡ κηρυγματικὴ ὄμιλία) καὶ τὴ 'μουσικὴ τῆς ἀρχαίας Ἐκκλησίας'». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρηνολόγιον*, ὅπ.π., σ. 50.

<sup>260</sup> Ἡ ὀνομασία «Κοντάκιον» ὀφείλεται μᾶλλον στὸ κοντὸ ἔύλο, πάνω στὸ δύοιο τυλισσόταν ὁ τόμος τῆς μεμβράνης, ἡ δύοια περιεῖχε τὸν ύμνο. Βλ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἀκάθιστος, σ. 20. ΣΤΑΘΗ, Ἀναγράμματισμοί, ὅπ.π., σ. 24. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, *Κοντάκιον, ΘΗΕ*, τ. 7, στ. 784. Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ἀ. Ἀλυγιζάκης ὁ ὄρος κοντάκιο χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Ι' αἰῶνα καὶ μετά. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Θέματα*, ὅπ.π., σσ. 78-82. Ὁπως ἀναφέρει ὁ συνθέτης καὶ μουσικολόγος Egon Wellesz δὲν υπάρχουν δύοιες συνθέτησης, ποὺ νὰ καθορίζουν τὴ χρονολογία, κατὰ τὴν δύοια τὸν Κοντάκιο ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του στὴ Βυζαντινὴ λειτουργία. Βλ. WELLESZ, *History*, ὅπ.π., σ. 179-197. ΚΟΥΚΟΥΡΑ, *Γλῶσσα*, σσ. 107-108.

<sup>261</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 98.

<sup>262</sup> Τὸ Κοντάκιο καὶ δὲ Οἶκος περιέχουν ὅλη τὴν ύποθεση τῆς γιορτῆς, βασίστηκε δὲ γιὰ νὰ τὰ συνθέσει πάνω στοὺς βίους τῶν ἀγίων. Οἶκος ὀνομάστηκε κατὰ μία πιθανολογιούμενη ἐκδοχὴ, διότι δὲ οὐ ύμνος μοιάζει μὲ οἰκοδόμημα, τὸ δύοιο κτίστηκε πρὸς τιμὴ ἐνὸς ἀγίου. Βλ. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, *Οἶκος, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 686-687.

<sup>263</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σ. 9.

<sup>264</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 10. Σήμερα στὸν Ἀκάθιστο Ὅμνο δὲ χορὸς ψάλλει τὸ Προοίμιο καὶ τὰ ἐφύμνια (Ἀλληλούια, Χαῖρε Νύμφη Ἀνύμφευτε κλπ.), ἐνῶ δὲ ιερέας ἀπαγγέλλει ἐμμελῶς τοὺς Οἶκους.

ποιητικὸν κείμενο τῶν ὑμνων<sup>265</sup>. Ἐλάχιστο ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ρωμανοῦ ἔχει σωθεῖ σήμερα, ὑπάρχει δὲ καὶ ἡ ὑπόνοια ἀπὸ τούς ἐρευνητὲς ὅτι πολλοὶ Οἶκοι τοῦ Ρωμανοῦ ἔχουν σωθεῖ ἀνώνυμα στὰ διάφορα ἐκκλησιαστικὰ βιβλία, ἀλλὰ εἶναι ἀδύνατο τὰ τεμάχια αὐτὰ νὰ τοποθετηθοῦν ἐκεῖ ὅπου ἀρχικὰ ἀνήκαν<sup>266</sup>.

Ο ἄγιος Ἀνδρέας, ἐπίσκοπος Κρήτης<sup>267</sup>, ὁ ὅποιος ἤκμασε γύρω στὰ τέλη τοῦ Ζ' αἰώνα, θεωρεῖται ὁ πρῶτος, ποὺ συνέθεσε Κανόνες<sup>268</sup>. Ἐγραψε τὸ κείμενο, καθὼς καὶ τὴ μουσική, σὲ πολυάριθμους εἰδομούς (κανόνες), ίδιομελα καὶ στιχηρά<sup>269</sup>. Εἶναι ὁ ποιητὴς τοῦ «Μεγάλου Κανόνος»<sup>270</sup>. Οἱ Κανόνες ἀντικατέστησαν

<sup>265</sup> Βλ. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, *Οἶκος, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 687. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, *Κοντάκιον, ΘΗΕ*, τ. 7, στ. 785.

<sup>266</sup> Βλ. ΝΙΚ. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, *Ρωμανὸς ὁ μελωδός, ΘΗΕ*, τ. 10, στ. 914-921. GUDRUN ENGBERG, *Romanos the Melode, NGDMM*, τ. 16, σσ. 139-140.

<sup>267</sup> Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰδομολόγιον*, σσ. 63-66.

<sup>268</sup> Τὸ εἶδος τοῦ Κανόνα μᾶλλον πρέπει νὰ ὑπῆρχε παλαιότερα, ἥδη ἀπὸ τὸν ΣΤ' αἰώνα καὶ ἡ τάση αὐτὴ εἶχε ἴεροσολυμιτικὴ προέλευση. Βλ. Ν. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Ἀνδρέας ὁ Κρήτης, *ΘΗΕ*, τ. 2, στ. 687. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰδομολόγιον*, δπ.π., σ. 54 ἐξ. Ὁπως ἀναφέρει ὁ συνθέτης καὶ μουσικολόγος Egon Wellesz ἀρχικὰ οἱ Κανόνες συνετέθησαν μόνο γιὰ τὴν περίοδο τῆς Σαρακοστῆς, καὶ σὲ κατοπινὸ στάδιο γιὰ τὴν περίοδο μεταξὺ Πάσχα καὶ Πεντηκοστῆς (περίοδος Πεντηκοσταρίου). Βλ. WELLESZ, *History*, δπ.π., σσ. 198-245. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Ύμνογραφία*, σ. 279. Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Α. Ἀλυγιζάκης «τὰ δύο χρονικοτητικὰ εἶδον τῆς ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως, τὸ κοντάκιον καὶ ὁ κανών, εἶναι ἀντιστοίχως δημιουργήματα δύο παλαιοτέρων μουσικῶν ορευμάτων τῆς καθ' ὑπακοήν καὶ τῆς ἀντιφώνου ψαλμωδίας». ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Θέματα*, δπ.π., σ. 77 καὶ 82-84. Τοὺς κανόνες διακρίνομε σὲ πανηγυρικοὺς καὶ σὲ κατανυκτικοὺς ἀνάλογα μὲ τὸ περιεχόμενό τους. Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰδομολόγιον*, δπ.π., σσ. 55-56, ὑποσημ. 19. ΣΜΕΜΑΝ, *Ἐκκλησία*, δπ.π., σσ. 212-213. Περὶ τῆς ψαλμωδήσεως τῶν Κανόνων βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, *Πηδάλιον*, δπ.π., σ. 286. Οἱ κανόνες θεωροῦνται ὡς τὰ πιὸ ὑπέροχα εἶδον τῆς χριστιανικῆς ποιήσεως. «Ἡ ὥδη τοῦ Μωϋσέως εἶναι ἡ πρώτη ἀπὸ τὰς ἐννέα Βιβλικὰς ὡδὰς καὶ ἀποτελεῖ πηγὴν ἐμπνεύσεως δι' ὅλους τοὺς Χριστιανοὺς ὑμνογράφους καὶ ίδιαιτέρως διὰ τοὺς ιεροὺς μελωδοὺς τῶν Κανόνων, ποὺ εἶναι ἔνα ὑπέροχον εἶδος τῆς χριστιανικῆς ποιήσεως». ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Διαθήκη*, δπ.π., τ. 2, σ. 82. Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Α. Ἀλυγιζάκης ὁ Κανόνας εἶναι λογιότερος καὶ μουσικότερος ἀπὸ τὸ Κοντάκιο. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, δπ.π., σ. 382 ἐξ.

<sup>269</sup> Ἀπὸ τὸ ὑμνογραφικὸν ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Κρήτης ἄλλα μᾶς ἔχουν παραδοθεῖ διὰ μέσου τοῦ Εἰδομολογίου, ἄλλα διὰ τοῦ Θεοτοκαρίου καὶ πλῆθος ἄλλων διὰ τῶν ἐντύπων καὶ χειρογράφων λειτουργικῶν βιβλίων. Βλ. Ν. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Ἀνδρέας ὁ Κρήτης, *ΘΗΕ*, τ. 2, στ. 687.

<sup>270</sup> Ο Μέγας Κανών ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐννέα ὡδὲς καὶ 280 τροπάρια, περιγράφει δὲ σὲ κάθε τροπάριο διάφορες ἴστορίες ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη.

τὸ προϋπάρχον ἥδη ἀπὸ τὸν ΣΤ' αἰῶνα Κοντάκιο<sup>271</sup>. Ἡ ψαλμωδία, διὰ μέσου τῶν αἰώνων, παρὰ τὶς διάφορες ὑμνογραφικὲς ἀλλαγές, ποὺ ἔγιναν, παρέμεινε ἀναλλοίωτη<sup>272</sup>. Ἡ ποίηση τοῦ Ἀνδρέα Κρήτης δέν γράφτηκε γιὰ προσωπικὴ τέρψη, ἀλλὰ εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον διδακτική, δηλαδὴ μὲ τὰ παραδείγματα, τὰ ὅποια παρουσιάζει προσπαθεῖ νὰ φέρει τὸν ἀνθρωπὸ σὲ μετάνοια καὶ ἐπίγνωση τῆς ἀμαρτωλότητάς του<sup>273</sup>. Χρησιμοποιεῖ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον καλὰ παραδείγματα πρὸς μίμηση ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, ἀλλὰ καὶ κακὰ πρὸς ἀποφυγὴ.

Κατὰ τὴν πρώτη ἔξεταζομένη περίοδο γράφτηκαν μέλη Εἰρημολογικά<sup>274</sup> καὶ Στιχηραρικά<sup>275</sup>, γι' αὐτὸ καὶ οἱ μελωδικὲς γραμμὲς ἢ θέσεις, ὅπως ὀνομάζονται στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ οἱ μελωδικὲς γραμμές, ἥταν μᾶλλον ἀπλὲς καὶ συμμετρικές<sup>276</sup>.

<sup>271</sup> Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία, ὅπ.π., σ. 214. Ἡ παρακμὴ τοῦ κοντακίου ἀρχίζει κυρίως ἀπὸ τὸ 692, μετὰ τὴν ἐν Τρούλλῳ σύνοδο, ἢ ὅποια μὲ τὸν ΙΘ' κανόνα τῆς ὑποδεικνύει κηρύγματα πρὸς ἐπεξήγηση τῶν Εὐαγγελίων κατὰ τὶς Κυριακές. Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρημολόγιον, ὅπ.π., σ. 59.

<sup>272</sup> Βλ. ΣΜΕΜΑΝ, Ἐκκλησία, ὅπ.π., σ. 213: «Παρὰ τὴν ἀλλαγὴ τῆς μορφῆς τῶν ὑμνῶν, ποὺ ἀκολούθησε (τὰ τροπάρια ἔξελιχτηκαν σὲ κοντάκια καὶ τὰ κοντάκια σὲ κανόνες), ὁ λειτουργικὸς ρόλος τῆς ψαλμωδίας καὶ ἡ γενικὴ τῆς θέση στὴ λατρεία παρέμειναν ἀναλλοίωτα».

<sup>273</sup> Βλ. Ν. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Ἀνδρέας ὁ Κρήτης, ΘΗΕ, τ. 2, στ. 688-689. ENRICA FOLLIERI, Andrew of Crete (Andrew Hierosolymites), NGDMM, τ. 1, σ. 412. Ἀνδρέας ὁ Κρήτης, ΛΕΜ, τ. 1, σ. 144-145. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἀνδρέας ὁ Κρήτης, ΛΕΜ, τ. 1, σσ. 144-145. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Ὑμνογραφία, σσ. 279-281. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Ὑμνογραφία, σσ. 182-210. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρημολόγιον, ὅπ.π., σ. 57, ὑποσημ. 26, καὶ 58 ἔξ.

<sup>274</sup> Σ' αὐτὸ τὸ μέλος ὑπάγονται τὰ σύντομα μέλη, ὅπου μιὰ συλλαβὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἀντιστοιχεῖ συνήθως σὲ ἔνα ἢ δύο φθόγγους τῆς μελωδίας. Τὰ μέλη αὐτὰ διαχρίνονται σὲ δύο κατηγορίες, τὰ σύντομα καὶ τὰ ἀργά εἰρημολογικά μέλη. Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Εἰρημολογικὸν μέλος, ΘΗΕ, τ. 5, στ. 448-449. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰρημολογικό μέλος, ΛΕΜ, τ. 2, σ. 157. Ο καθηγητὴς Ἀ. Ἀλυγιζάκης θεωρεῖ τὸ εἰρημολογικὸν εἶδος ὡς τὸ ἀρχαιότερο. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 84.

<sup>275</sup> Σ' αὐτὸ τὸ μέλος ὑπάγονται ὅλα τὰ μέλη, ποὺ εἶναι ἐκτενέστερα, δηλαδὴ ἐκεῖνα, στὰ ὅποια μιὰ συλλαβὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἀντιστοιχεῖ σὲ περισσότερους τῶν δύο φθόγγων τῆς μελωδίας. Τὰ μέλη αὐτὰ διαχρίνονται σὲ δύο κατηγορίες, τὰ ἀργά καὶ τὰ σύντομα. Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Στιχηραρικόν μέλος, ΘΗΕ, τ. 11, στ. 484. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Στιχηραρικό μέλος, ΛΕΜ, τ. 5, σ. 529.

<sup>276</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 108-109.

### 3) Ἀπὸ τὴν ἐποχὴν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ μέχρι τὴν πτώση τοῦ Βυζαντίου

Ἡ δεύτερη ἔξεταζόμενη περίοδος περιλαμβάνει ποικίλα ψαλτικά εἶδη, τὰ ὅποια ἀνήκουν στὸ παπαδικὸ μέλος<sup>277</sup>, ὅπως χερούβικά, κοινωνικά, ἀλληλουάρια, ιρατήματα, πολυελαίους καὶ ἄλλα<sup>278</sup>.

Ἡ μεγαλύτερη προσωπικότητα, ποὺ συνέβαλε στὴν ἔξελιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ τὴν περίοδο αὐτή, εἶναι Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ<sup>279</sup> (676-756). Ὁ Πατέρας αὐτὸς ἀπεκάθαιρε τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν θυμελικὴ μουσικὴ<sup>280</sup>, ἡ ὅποια εἶχε εἰσαχθεῖ κατὰ τὸν τέταρτο αἰῶνα, καὶ τροποποίησε τὴν ψαλμωδία πρὸς τὸ ἀπλούστερο εἶδος<sup>281</sup>. Συνέταξε τὰ ἀναστάτιμα Τροπάρια τῶν ὀκτὼ ἥχων, ποὺ περιλαμβάνονται στὴν Ὁκτώηχο (ἢ Παρακλητική)<sup>282</sup>. Δὲν συμπεριέλαβε στὴν Ὁκτώηχο μέλη, τὰ ὅποια ἦταν ἄσεμνα, ἀπρεπῆ, ἐνθουσιαστικά, θούρια ἢ πολεμιστήρια<sup>283</sup>. Συνέταξε

<sup>277</sup> Στὸ εἶδος αὐτὸ βρίσκονται ὅλα τὰ μέλη, ποὺ ἔχουν ἐκτενὴ μορφή, τὰ ὅποια συναντοῦμε στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ. Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Παπαδικὸν μέλος*, ΘΗΕ, τ. 9, στ. 1187. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Παπαδικὸ μέλος*, ΛΕΜ, τ. 4, σ. 585.

<sup>278</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ.109.

<sup>279</sup> Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ὀκταηχία*, ὅπ.π., σ. 15 ἐξ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρημολόγιον*, σσ. 74-77.

<sup>280</sup> Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρημολόγιον*, ὅπ.π., σ.108.

<sup>281</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ.110-111.

<sup>282</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Τυπική*, σ. 10. Μέσα στὴν Ὁκτώηχο προσετέθησαν ἀργότερα καὶ διάφοροι ἄλλοι ὄντες, ὅπως τὰ Ἀνατολικὰ στιχηρά, τὰ ὅποια συνέγραψε ὁ Ἀνατόλιος μοναχὸς ὁ Στουδίτης, (τὰ Ἀπόστιχα τῶν καθημερινῶν, τὰ ὅποια συνέγραψε Παῦλος ὁ Ἀμορίου ἢ τῆς Εὐεργέτιδος), οἱ Τριαδικοὶ Κανόνες, οἱ ὅποιοι συνεγράφησαν ἀπὸ τὸν Μητροφάνη Σμύρνης, τὰ ἔνδεκα Ἐωθινὰ Δοξαστικά, τὰ ὅποια συνέγραψε ὁ αὐτοκράτορας Λέων ΣΤ' ὁ Σοφός, τὰ ἔνδεκα Ἐξαποστειλάρια, τὰ ὅποια συνέγραψε ὁ νιός τοῦ Λέοντα, Κωνσταντίνος Ζ' ὁ Πορφυρογέννητος, καὶ οἱ Ἀναβαθμοί, οἱ ὅποιοι συνεγράφησαν ἀπὸ τὸν Θεόδωρο Στουδίτη. Βλ. ὅπ.π., σσ. 13-35. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 112-113. ΣΜΕΜΑΝ, *Ἐκκλησία*, ὅπ.π., σ. 214. Περὶ τῆς ὀκτωηχίας βλ. ΣΤΑΘΗ, *Ἀναγραμματισμοί*, ὅπ.π., σσ. 26-27, ὑποσημ. 4. Περὶ τῆς σχέσεως τῆς ὀκτωηχίας μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ὀκταηχία*, ὅπ.π., σσ. 14-15 καὶ 94 ἐξ. WELLESZ, *History*, ὅπ.π., σ. 44.

<sup>283</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ.111.

επίσης πολλοὺς ἀσματικοὺς κανόνες<sup>284</sup>, οἱ δποῖοι χρησιμοποιήθηκαν τόσο εὐρέως στὴν Ἐκκλησία, ἵτις ὥστε τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ Κοντάκια Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ περιῆλθαν σὺν τῷ χρόνῳ σὲ ἀχρηστία καὶ δὲν χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία<sup>285</sup>.

”Αλλη μιὰ μεγάλη φυσιογνωμία, σύγχρονη Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἶναι Κοσμᾶς ὁ Μελωδός<sup>286</sup>, ἐπίσκοπος Μαΐουμᾶ (685-750). Εἶναι γνωστὸς μὲ ποικίλα ἐπωνύμια: Μελωδός, Ποιητής, Μοναχός, Νεώτερος<sup>287</sup>, Ἰεροσολυμίτης καὶ Ἀγιοπολίτης. Θεωρεῖται ἀπὸ τοὺς πρώτους εἰσηγητές τοῦ ἀσματικοῦ κανόνα,

<sup>284</sup> Συνέταξε τὸν Κανόνα τοῦ Πάσχα «Ἀναστάσεως ἡμέρα...», καθὼς καὶ περισσότεροις ἀπὸ ἔξηντα Κανόνες σὲ διάφορες γιορτὲς τῆς Ἐκκλησίας. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ λαμπροὺς Κανόνες Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ὁ Κανόνας στὸ Γενέθλιο τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου «Δεῦτε λαοί, ἄσωμεν ἄσμα Χριστῷ τῷ Θεῷ...», στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ «Ἐσωσε λαὸν...», στὰ Θεοφάνια «Στίβει θαλάσσης...», στὸν Εὐαγγελισμὸ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου «Ἄνοιξω τὸ στόμα μου...», ὁ δποῖος ἔχει ἀλφαριθμητικὴ ἀκροστιχίδα, στὴν Ἀνάληψη «Τῷ Σωτῆρι Θεῷ...», στὴν Πεντηκοστή, «Θείω καλυφθεῖς...» ὁ δεύτερος Κανόνας στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου «Παρθένοι νεάνιδες...». Ὅλικό, γιὰ νὰ συντάξει τοὺς Κανόνες, πῆρε κυρίως ἀπὸ τὸν πανηγυρικὸν Λόγους Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου. Π.χ. γιὰ τὸν Κανόνα τοῦ Πάσχα βλ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ, Λόγος Α' Εἰς τὸ ἄγιον Πάσχα καὶ εἰς τὴν βραδυτήτα, PG 35, 396A.

<sup>285</sup> Αὐτὸς εἶναι καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς κύριους λόγους, γιὰ τὸν δποῖο τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ Κοντάκια Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ δὲν σώζονται σήμερα. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 115. Ἡ παράδοση ἀποδίδει στὸν Ἰωάννη Δαμασκηνὸ τὰ δικτὸ μέγιστα Κεκραγάρια. Συνέθεσε ἀκόμη τὸ ἀργό «Θεός Κύριος...» τοῦ Ἀκαθίστου, «Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς...», τὸ δίχορο ἀργό «Τῇ ὑπερομάχῳ στρατηγῷ...», τὸ «Ἴδού ὁ Νυμφίος ἔρχεται...», τὸ «Οτε οἱ ἔνδοξοι μαθηταὶ...», τὸ κοινωνικὸ «Γεύσασθε καὶ ἴδετε...» σὲ ἥχο Α', τὸ χερούβικὸ τῶν προηγιασμένων «Νῦν αἱ δυνάμεις...» σὲ ἥχο πλ. β' καὶ πολλὰ ἄλλα. Βλ. ὅπ.π. Τὰ μέλη αὐτὰ μετέφερε στὴ δική του γραφὴ Πέτρος ὁ Πελοποννήσιος καὶ ἀργότερα στὴ νέα ἀναλυτικὴ γραφὴ οἱ δύο ἀπὸ τοὺς τρεῖς εἰσηγητές καὶ θεμελιωτὲς τῆς νέας γραφῆς Γρηγόριος ὁ Πρωτοψάλτης καὶ Χουρμούζιος ὁ Χαρτοφύλακας. Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, ΘΗΕ, τ. 6, στ. 1231-1232. ENRICA FOLLIERI, John Damascene, NGDMM, τ. 9, σσ. 672-673. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, ΛΕΜ, τ. 2, σσ. 461-463. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρηνολόγιον, ὅπ.π., σ. 57, ὑποσημ. 26 καὶ σ. 58.

<sup>286</sup> Ονομάζεται καὶ Ἰεροσολυμίτης ἡ Ἀγιοπολίτης, διότι διετέλεσε μοναχὸς στὴ μονὴ τοῦ ἀγίου Σάββα, ἀργότερα δὲ ἐπίσκοπος Μαΐουμᾶ τῆς Γάζης. Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρηνολόγιον, ὅπ.π., σσ. 77-80.

<sup>287</sup> Ονομάζεται Νεώτερος σὲ σχέση μὲ τὸν δάσκαλό του Κοσμᾶ τὸν Ξένο ἡ Ἰκέτη.

μαζὶ μὲ τὸν Ἀνδρέα Κρήτης καὶ Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνό<sup>288</sup>. Οἱ κανόνες του ψάλλονται σὲ διάφορες ἑορτές. Ὅπως καὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, ἔτσι καὶ Κοσμᾶς ὁ Μελωδὸς ὑλικό, γιὰ νὰ συντάξει τοὺς Κανόνες του, ἐρανίσθηκε καὶ ἀπὸ τοὺς πανηγυρικοὺς λόγους Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου<sup>289</sup>. Συνθέτοντας μάλιστα τοὺς Κανόνες σὲ Δεσποτικὲς γιορτές, χρησιμοποιεῖ μὲ τὴ σειρὰ ὅλους τοὺς ἥχους, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πλ. Α<sup>290</sup>. Ἀπὸ τοὺς ἥδη ὑπάρχοντες Κανόνες Κοσμᾶ τοῦ Μελωδοῦ, φαίνεται ὅτι οὐδέποτε χρησιμοποίησε τὸν πλ. Α' ἥχο. Αὐτὸ φαίνεται νὰ εἶναι προσωπικὴ ἐπιλογὴ τοῦ Κοσμᾶ, ἀφοῦ ἄλλοι σύγχρονοί του ὑμνογράφοι χρησιμοποιοῦν αὐτὸ τὸν ἥχο. Θεωρεῖται ἀπὸ τοὺς κύριους συντάκτες τοῦ Τριωδίου<sup>291</sup>.

Τὰ μοναστήρια ὑπῆρξαν οἱ θεματοφύλακες ἀλλὰ καὶ οἱ δημιουργοὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνογραφίας. Ἰδιαίτερη θέση στὴν ἔξελιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατέχει ἡ μονὴ τοῦ

<sup>288</sup> Βλ. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Κοσμᾶς ὁ Μελωδός*, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 885.

<sup>289</sup> Βλ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ, *Λόγος ΛΗ' εἰς τὰ Θεοφάνια, εἴτουν Γενέθλια τοῦ Σωτῆρος*, PG 36, 312A: «Χριστὸς γεννᾶται, δοξάσατε· Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν, ἀπαντήσατε· Χριστὸς ἐπὶ γῆς, ὑψώθητε. Ἀσατε τῷ Κυρίῳ, πᾶσα ἡ γῆ». Ἀκριβῶς τὰ ἴδια λόγια χρησιμοποιεῖ καὶ Κοσμᾶς ὁ Μελωδός, συνθέτοντας τὸν εἰρμὸ τῆς Α' ὠδῆς τοῦ Κανόνα τῶν Χριστουγέννων. Πρβλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρμολόγιον*, σ. 85, ὑποσημ. 157. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Κοσμᾶς ὁ Μελωδός*, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 886.

<sup>290</sup> Γιὰ τὸν Κανόνα τῶν Χριστουγέννων «Χριστὸς γεννᾶται...» χρησιμοποιεῖ τὸν Α' ἥχο, γιὰ τὸν Α' Κανόνα τῶν Θεοφανίων «Βυθοῦ ἀνεκάλυψε πυθμένα...» τὸν Β' ἥχο, γιὰ τὸν Κανόνα τῆς Ὑπαπαντῆς «Χέρσον ἀβυσσοτόκον, πέδον ἥλιος...» τὸν Γ' ἥχο, γιὰ τὸν Κανόνα τῆς Κυριακῆς τῶν Βαΐων «Ὥωφησαν, αἱ πηγαὶ τῆς ἀβύσσου...» τὸν Δ' ἥχο. Τὸν πλ. Α' ἥχο τὸν παραλείπει, λόγω τοῦ ὅτι εἶναι πανηγυρικός. Γιὰ τοὺς Κανόνες τῆς ἀγίας καὶ Μεγάλης Ἐβδομάδας χρησιμοποιεῖ τοὺς ἥχους Β' καὶ πλ. Β', διότι καὶ οἱ δύο αὐτοὶ ἥχοι εἶναι πένθιμοι καὶ παρακλητικοί. Γιὰ τὸν Κανόνα τῆς ἑορτῆς τῆς Πεντηκοστῆς «Πόντῳ ἐκάλυψε...» χρησιμοποιεῖ τὸν βαρὺ ἥχο καὶ γιὰ τὴν γιορτὴ τῆς Ὑψώσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ «Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς...» τὸν πλ. Δ' ἥχο. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 117-118. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Κοσμᾶς ὁ Μελωδός*, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 886. Κοσμᾶς ὁ μελωδὸς συνέθεσε ἐπίσης Κανόνες στὴ Μεταμόρφωση τοῦ Κυρίου «Χοροὶ Ἰσραὴλ ἀνίκμοις ποσί...» σὲ ἥχο Δ', στὴν ἑορτὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (δ' Α' Κανόνας) «Πεποικιλμένη τῇ θείᾳ δόξῃ...» σὲ ἥχο Α' καὶ πολλοὺς ἄλλους. Συνέθεσε ἐπίσης τὸν εἰρμὸ τῆς Θ' ὠδῆς τῆς Μ. Παρασκευῆς «Τὴν τιμιωτέραν τῶν χερουβίμ», δ' ὁποῖος εἰσήχθηκε ἀργότερα σὰν μόνιμο στοιχεῖο τῶν ἀκολουθῶν τοῦ Ὁρθού καὶ τῆς Θείας Λειτουργίας. Βλ. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Κοσμᾶς ὁ Μελωδός*, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 886.

<sup>291</sup> Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Κοσμᾶς ὁ Μαϊονμᾶ ἡ Μελωδός*, ΛΕΜ, τ. 3, σσ. 261-262.

Στουδίου στὴν Κωνσταντινούπολη. Μία ἑνασχόληση τῶν πατέρων στὴ μονὴ τοῦ Στουδίου ἦταν καὶ ἡ σύνταξη ἐκκλησιαστικῶν ὑμνῶν<sup>292</sup>. Βέβαια τὰ ἔργα τῶν πατέρων τῆς μονῆς Στουδίου δὲν φθάνουν στὸ ὑψος τῶν ἔργων Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀλλὰ ἀποτελοῦν ὅμως ἀξιόλογα ἔργα. Χαρακτηριστικό τους γνώρισμα εἶναι καὶ τὸ γεγονός ὅτι χρησιμοποιοῦν πλατειασμούς καὶ ἐφευρίσκουν νέα ἐπίθετα<sup>293</sup>. Θεόδωρος ὁ Στουδίτης<sup>294</sup> (759-826) δίνει ἰδιαίτερη μέριμνα καὶ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ψαλμωδία. Δίδασκε στὴ μονὴ στοὺς Στουδίτες Πατέρες τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, καὶ ἀνέδειξε πολλοὺς μαθητές. Συνέγραψε πολλοὺς ὑμνούς<sup>295</sup>. Θεόδωρος ὁ Στουδίτης μαζὶ μὲ τὸν ἀδελφό του Ἰωσῆφ Θεσσαλονίκης (762-832) συνέλεξαν ὅλα τὰ Τριώδια, τὰ ὅποια ψάλλονταν μέχρι τότε καὶ, ἀφοῦ προσέθεσαν καὶ ἀλλὰ στιχηρὰ τροπάρια, συνέταξαν τὸ Τριώδιο, τὸ ὅποιο χρησιμοποιεῖται κατὰ τὴν ὅμωνυμη περίοδο τοῦ Τριωδίου<sup>296</sup>. Μετὰ τὸν Θεόδωρο Στουδίτη διέπρεψαν πολλοὶ ἄλλοι Στουδίτες μοναχοί<sup>297</sup>.

<sup>292</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 118-119.

<sup>293</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Ὕμνογραφία, σ. 219. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 119.

<sup>294</sup> Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρημολόγιον, σ. 73. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, ΛΕΜ, τ. 2, σσ. 382-383.

<sup>295</sup> Κυριώτεροι ἀπὸ τοὺς ὑμνούς αὐτοὺς εἶναι οἱ Ἀναβαθμοί, ποὺ βρίσκονται στὴν Ὁκτώηχο. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Τυπική, ὅπ.π., σσ. 30-31. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, ΘΗΕ, τ. 6, στ. 214. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Ὕμνογραφία, ὅπ.π., σ. 219. Συνέγραψε ἀκόμη τὸν Ἐπιτάφιο Θρῆνο «Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ...» καθὼς καὶ πολλοὺς Κανόνες στὴν Ὑπεραγία Θεοτόκο, στὴ σταυροπροσκύνηση καὶ ἄλλους. Βλ. ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΣΤΟΥΔΙΤΟΥ, Κανὼν εἰς τὴν σταυροπροσκύνησιν, PG 99, 1757A-1780B. Συνέγραψε ἵαμβους σὲ διάφορες ὑποθέσεις, σὲ ἀγίους, σὲ ζῶντα πρόσωπα, σὲ μοναχικὰ διακονῆματα καὶ σὲ ιερὰ ἀντικείμενα. Βλ. ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΣΤΟΥΔΙΤΟΥ, Ἰαμβοὶ εἰς διαφόρους ὑποθέσεις, PG 99, 1779B-1812A. Ο τελευταῖος Ἰαμβος, ὁ ὅποιος ἀναφέρεται στὸν ὄγιο Θεόδωρο, προφανῶς θὰ γράφτηκε μεταγενέστερα ἀπὸ κάποιον ἄλλο, ἀφοῦ ἐπιγράφεται: «Ἐπίγραμμα εἰς τὸν ὄσιον Πατέρα ἡμῶν Θεόδωρον». Ο ἴδιος πατέρας δὲν θὰ ὠνόμαζε τὸν ἑαυτό του ὄσιο. Ἐπομένως θεωρεῖται ἐσφαλμένη ἡ θέση τοῦ Παν. Κ. Χρήστου ὅτι ὁ Θεόδωρος Στουδίτης ἔγραψε ἵαμβικὸ ἐπίγραμμα στὸν ἑαυτό του. Βλ. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, ΘΗΕ, τ. 6, στ. 214. Εἶναι ὁ εἰσηγητής τῶν θεοτοκίων καὶ σταυροθεοτοκίων στοὺς Κανόνες. Βλ. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, ΘΗΕ, τ. 6, στ. 214.

<sup>296</sup> Τριώδιο ὄνομάζεται ἡ περίοδος, ἡ ὅποια ἀρχίζει ἀπὸ τὴν Κυριακὴ τοῦ Τελώνου καὶ Φαρισαίου καὶ τελειώνει τὸ ἄγιο καὶ Μεγάλο Σάββατο. Τριώδιο καλεῖται καὶ τὸ ἐκκλησιαστικὸ βιβλίο, ποὺ καλύπτει τὴν περίοδο αὐτὴν. Βλ.

Κατὰ τὸν Θ' αἰῶνα διέπρεψαν στὴν ἐκκλησιαστικὴν ὑμνογραφία δύο αὐτάδελφοι, ὁ Θεόδωρος (775-836) καὶ Θεοφάνης (778-845) οἱ Γραπτοί<sup>298</sup>. Αὐτοὶ συνέθεσαν πολλοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ὑμνους καὶ παρακλητικοὺς κανόνες, καὶ μάλιστα πρὸς τὴν Θεοτόκο, γι' αὐτὸν καὶ ὠνομάστηκαν Θεοτοκαριογράφοι. Παρὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἔξωρίστηκαν στὴ Θεσσαλονίκη, τὰ δύο ἀδέλφια συνέθεταν στὴν ἔξορία τους διάφορους ὑμνους, ἀφοῦ ἐπέλεξαν γιὰ τὰ δεινὰ τῆς ἔξορίας τὸν πλ. Α' ἦχο, ὁ δόποιος εἶναι πιὸ συμπαθητικὸς καὶ φιλοικτίδμονας<sup>299</sup>. Ο Θεοφάνης διετέλεσε ἐπίσκοπος Νικαίας<sup>300</sup>. Κατὰ τὸν Θ' αἰῶνα διέπρεψαν ἐπίσης ὁ Μιχαὴλ Ἀνανεώτης<sup>301</sup>, ὁ Μητροφάνης ἐπίσκοπος Σμύρνης<sup>302</sup> καὶ ὁ Θεοστήρικτος μοναχός<sup>303</sup>. Ἀκόμη κατὰ τὸν Θ' αἰῶνα διέπρεψαν ὁ Γεώργιος

ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Τυπική*, ὅπ.π., σ. 11. Περισσότερα γιὰ τὸν Θεόδωρο Στουδίτη βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Ὑμνογραφία*, ὅπ.π., σσ. 219-231. R. JANIN, *Ἰωσήφ Ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, ΘΗΕ*, τ. 7, στ. 111-113.

<sup>297</sup> Στουδίτες μοναχοί, ποὺ διέπρεψαν στὴ συγγραφὴ ἐκκλησιαστικῶν ὑμνων, εἶναι οἱ Ἀνατόλιος, Θεόκτιστος, Κλήμης, Κυπριανός, Νικόλαος, Πέτρος καὶ Συμεών.

<sup>298</sup> Ὁνομάστηκαν Γραπτοί, διότι ὁ εἰκονομάχος αὐτοκράτορας Θεόφιλος ἔγραψε, γιὰ βασανισμὸν καὶ χλεύη τους, μὲ πυρακτωμένο σίδερο πάνω στὰ μέτωπά τους δώδεκα ἰαμβικοὺς στίχους, οἱ δόποιοι διασώθηκαν. Βλ. R. JANIN, *Θεόδωρος ὁ μετὰ Θεοφάνους οἱ Γραπτοί, ΘΗΕ*, τ. 6, στ. 205-206. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρημολόγιον*, σσ. 73-74. T. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεόδωρος καὶ Θεοφάνης οἱ Γραπτοί, ΛΕΜ*, τ. 1, σσ. 533-534.

<sup>299</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 121.

<sup>300</sup> Ὡς ἐπίσκοπος, συνέγραψε πολλὰ στιχηρά, καθὼς καὶ ἐκατὸν πενήντα Κανόνες, οἱ δόποιοι βρίσκονται στὰ Μηναῖα. Ἡ ἔρευνα σήμερα ἀποδεικνύει ὅτι πολλοὶ Κανόνες, οἱ δόποιοι ἀποδίδονταν στὸν Θεοφάνη Γραπτό, ἀνήκουν σὲ ἄλλους ὑμνογράφους, μὲ τὸ ὄνομα Θεοφάνης. Βλ. R. JANIN, *Θεόδωρος ὁ μετὰ Θεοφάνους οἱ Γραπτοί, ΘΗΕ*, τ. 6, στ. 206.

<sup>301</sup> Ὁ Μιχαὴλ Ἀνανεώτης συνέθεσε τοὺς Οἰκους καὶ διάφορους ὑμνους καὶ ἐγκώμια τοῦ μαθηματαρίου σὲ ἀναγραμματισμό, τοῦ κρατηματαρίου, καθὼς καὶ πολλὰ ἄλλα μέλη. Βλ. T. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Μιχαὴλ Ἀνανεώτης, ΛΕΜ*, τ. 4, σ. 139.

<sup>302</sup> Ὁ Μητροφάνης ἐπίσκοπος Σμύρνης συνέθεσε τοὺς Τριαδικοὺς Κανόνες ὅλων τῶν ἦχων, ποὺ βρίσκονται στὴν Ὀκτώχο, ἀσματικοὺς κανόνες, ποὺ βρίσκονται στὰ Μηναῖα, καθὼς καὶ ὑμνους πρὸς τὴν Θεοτόκο, ποὺ βρίσκονται στὸ Θεοτοκάριο. Βλ. ΙΩ. Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Μητροφάνης ὁ Σμύρνης, ΘΗΕ*, τ. 8, στ. 1134. T. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Μητροφάνης Σμύρνης (ὅς ὑμνωδός), ΛΕΜ*, τ. 4, σσ. 115-116.

<sup>303</sup> Ὁ Θεοστήρικτος μοναχός συνέγραψε τὸν Μικρὸ Παρακλητικὸ Κανόνα στὴν Ὑπεραγία Θεοτόκο, ὁ δόποιος θεωρεῖται ἀρχαιότερος τοῦ Μεγάλου Παρακλητικοῦ Κανόνα. Βλ. ΠΑΝ. Γ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοστήρικτος*

Νικομηδείας<sup>304</sup>, καὶ Ἰωσήφ ὁ Ὅμινογράφος<sup>305</sup> (816-886). Ὁ Φώτιος, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως (820-891), εἰσῆγαγε τὸν Ἀκάθιστο Ὅμινο τοῦ ὑμνογράφου Ἰωσήφ, καὶ καθιέρωσε τὸν ἀγιασμό, ποὺ τελεῖται κατὰ τὴν ἡμέρα τῶν Θεοφανίων<sup>306</sup>. Συνέταξε τὸν τύπο τοῦ Μικροῦ Ἀγιασμοῦ καὶ καθώρισε τὴν πρώτη κάθε μῆνα νὰ τελεῖται ἀγιασμός. Ὁ Λέων ΣΤ' ὁ Σοφός (865-912)<sup>307</sup>, αὐτοκράτορας τοῦ Βυζαντίου, συνέθεσε τὰ ἔνδεκα ἑωθινὰ Δοξαστικὰ τῶν ὀκτὼ ἥγχων<sup>308</sup>. Ἀρεσε στὸν αὐτοκράτορα Λέοντα τὸν Σοφὸν νὰ ψάλλει τίς συνθέσεις του στὴν Ἐκκλησία,

μοναχός, ΘΗΕ, τ. 6, στ. 314. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Θεοστήρικτος μοναχός, ΛΕΜ, τ. 2, σ. 388.

<sup>304</sup> Ὁ Γεώργιος Νικομηδείας συνέθεσε τὸ Δοξαστικό, τὸ ὅποιο εἶναι ἀφιερωμένο στὶς ἐπτὰ οἰκομενικὲς συνόδους, «Τῶν ἀγίων Πατέρων ὁ χορός». Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γεώργιος ὁ Νικομηδείας, ΛΕΜ, τ. 1, σ. 470.

<sup>305</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἰωσήφ ὁ Ὅμινογράφος, ΛΕΜ, τ. 2, σσ. 480-481. Ἰωσήφ ὁ Ὅμινογράφος συνέθεσε πλείστους ὅσους ἀσματικοὺς Κανόνες, μέρος τῶν ὅποιων βρίσκονται στὰ ἔντυπα δώδεκα μηναῖα, στὴν Παρακλητικὴ καὶ στὸ Πεντηκοστάριο, στιχηρά, κοντάκια καθώς καὶ τὸν Κανόνα τοῦ Ἀκάθιστου Ὅμινου. Ἀπὸ τοὺς ἐνενήντα ἔξι κανόνες τῆς Παρακλητικῆς οἱ σαράντα δικτὰ φέρονται ὑπὸ τὸ δόνομα τοῦ Ἰωσήφ. Πολλὰ ἄλλα ποιήματά του παραμένουν ἀνέκδοτα. Ὑπάρχει καὶ ἡ ἄποψη ὅτι οἱ κανόνες τοῦ Ἰωσήφ ἀνήκουν στὸν Ἰωσήφ τὸν Στουδίτη, καὶ ὅχι στὸν Ὅμινογράφο. Βλ. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἰωσήφ ὁ Ὅμινογράφος, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 113-115. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σ. 34. ΠΑΝ. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἰωσήφ ὁ Ὅμινογράφος, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 114. Οἱ εἰρμοὶ τοῦ Κανόνα τοῦ Ἀκάθιστου Ὅμινου εἶναι παραμένοι ἀπὸ τὸν Κανόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ποίημα Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

<sup>306</sup> Ὁ Φώτιος συνέθεσε διάφορους κανόνες, καθώς καὶ τὸ Δοξαστικό, ποὺ ψάλλεται τὸ Μεγάλο Σάββατο, «Τὴν σήμερον μυστικῶς...». Περὶ τοῦ Ὅμινογραφικοῦ ἔργου τοῦ Φωτίου βλ. ΤΡΕΜΠΙΈΛΑ, Ὅμινογραφία, ὅπ.π., σσ. 241-244. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰρμολόγιον, σ. 83. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Φώτιος Κωνσταντινουπόλεως, ΛΕΜ, τ. 6, σσ. 440-441. Ἐκτὸς ἀπὸ ἐκκλησιαστικοὺς Ὅμινους, συνέγραψε καὶ θύραθεν ποίηση. Συνέγραψε τρεῖς Ὅμινους ἐγκωμιαστικοὺς πρὸς τὸν αὐτοκράτορα Βασίλειο. ΦΩΤΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, Εἰς Βασίλειον τὸν φιλόχριστον βασιλέα, PG 102, 577A-584C. Βλ. Ν. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Φώτιος Α', ΘΗΕ, τ. 12, στ. 27-28.

<sup>307</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Λέων ὁ Σοφός, ΛΕΜ, τ. 3, σσ. 487-488.

<sup>308</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Τυπική, ὅπ.π., σ. 14. Τὰ ἔνδεκα ἑωθινὰ δοξαστικὰ μελοποιήθηκαν στὸ μὲν παλαιὸν ἡ ἀργὸν στιχηράριο ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τὸν Γλυκύν, στὸ δὲ νέον ἡ σύντομο ἀπὸ τὸν Πέτρο Λαμπαδάριο τὸν Πελοποννήσιο. Συνέθεσε ἀκόμη τὸ Δοξαστικὸν τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς Πεντηκοστῆς «Δεῦτε λαοὶ...», τὰ ιδιόμελα τῆς Σταυροποροσκυνήσεως καὶ ἄλλα. Βλ. ΙΩ. Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Λέων ὁ ΣΤ' ὁ Σοφός, ΘΗΕ, τ. 8, στ. 268. Ὁ Λέων συνέγραψε ἐπίσης καὶ τὴν καρκινικὴν ἐπιγραφήν: «Ω γένος ἐμόν, ἐν ᾧ μέσον ἐγώ».

συμψάλλοντας μαζί μὲ τοὺς χοροὺς τῶν ψαλτῶν<sup>309</sup>. Ὁ νίὸς του, Κωνσταντίνος ὁ Πορφυρογέννητος (913-959), αὐτοκράτορας καὶ αὐτὸς τοῦ Βυζαντίου, συνέθεσε τὰ ἔνδεκα ἀναστάσιμα ἔξαποστειλάρια<sup>310</sup>.

Ὑπῆρχε συνήθεια τόσο ὑψηλόβαθμα στελέχη στὴν Ἐκκλησία, ὅσο καὶ στὴν Πολιτεία, νὰ ἀσχολοῦνται παράλληλα καὶ μὲ τὴ σύνθεση ὑμνων. Γι’ αὐτὸς βλέπουμε ὅτι πολλοὶ ἐπίσκοποι, ἀρχιεπίσκοποι, πατριάρχες, ἀλλὰ καὶ αὐτοκράτορες, νὰ ἀναδεικνύονται ταυτόχρονα καὶ μεγάλοι μελοποιοὶ τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας, οἱ ὅποιοι ὅχι μόνο ἀσχολοῦνται μὲ τὴ σύνθεση ὑμνων, ἀλλὰ καὶ πολλές φορές ἐγκατέλειπαν τὰ ἔγκρισμα, γιὰ νὰ ἀσπασθοῦν τὸ μοναχικὸ σχῆμα.

Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἔξεχουσες προσωπικότητες στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ Θ’ αἰῶνος ὑπῆρξε καὶ ἡ λόγια ποιήτρια τοῦ Βυζαντίου Κασσιανή<sup>311</sup>. Προερχόμενη ἀπὸ εὐγενικὴ καταγωγὴ, ἡ Κασσιανὴ διακρινόταν γιὰ τὴν εὐσέβεια, τὴν ἔξωτερικὴ καὶ ἐσωτερικὴ ὁμορφιά, καθὼς καὶ τὶς πολλές της γνώσεις. Συνέγραψε τὸ περίφημο στιχηρὸ Δοξαστικὸ «Κύριε ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή»<sup>312</sup> καθὼς καὶ ἄλλους

<sup>309</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅ.π.π., σ. 123.

<sup>310</sup> Τὰ ἔνδεκα ἀναστάσιμα ἔξαποστειλάρια ἔχουν τὸ ἴδιο περιεχόμενο τὸ καθὲ ἔνα μὲ τὰ ἔνδεκα ἑωθινὰ εὐαγγέλια, καθὼς καὶ μὲ τὰ ἔνδεκα ἑωθινὰ Δοξαστικά. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Τυπικὴ, ὅ.π.π., σσ. 33-34. R. JANIN, Κωνσταντίνος ὁ Ζ’ ὁ Πορφυρογέννητος, ΘΗΕ, τ. 8, στ. 24-26. *Constantine VII Porphyrogenitus*, NGDMM, τ. 4, σ. 678. Τὰ ἔνδεκα ἀναστάσιμα ἔξαποστειλάρια, τὰ ὅποια εἶναι γραμμένα σὲ δεκαπεντασύλλαβους στίχους, ἔχουν μελοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν Βαλάσιο Νομοφύλακα καὶ ἀπὸ τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο σὲ Β’ ἥχο. Συνέγραψε ἐπίσης τὸ σύγχρονα «Ἄρμονικὰ» σὲ τέσσερεις τόμους, τὸ ὅποιο πραγματεύεται τὴ θεολογικὴ παραγωγὴ τῶν ἀπηχημάτων, καθὼς καὶ τῶν πολυσυλλάβων φθόγγων. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Κωνσταντίνος Ζ’ ὁ Πορφυρογέννητος, ΛΕΜ, τ. 3, σ. 391.

<sup>311</sup> Ἡ Κασσιανὴ φέρει διάφορα δόνόματα, ὅπως Κασσία, Κασία, καὶ Ἰκασία. Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Εἰδικολόγιον, σ. 77.

<sup>312</sup> Ἡ Κασσιανὴ δὲν ὑπῆρξε πόργη, ἀπλὰ τὸ ἀναφερθὲν τροπάριο ἀναφέρεται στὴν πόργη τοῦ Εὐαγγελίου, ἡ ὅποια ἄλειψε μὲ μύρο τὰ πόδια τοῦ Κυρίου, λίγο πρὸ τὸ πάθος. Βλ. Λουκ. ζ’, 36-50. Ὅπως ἀναφέρει ἡ παράδοση, τὴν Κασσιανὴ ἀγαποῦσαν πολλές ἐπιφανεῖς οἰκογένειες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ ηθελαν νὰ τὴν προτείνουν γιὰ νύμφη τοῦ αὐτοκράτορα Θεοφίλου. Ὅταν δῆμος ὁ αὐτοκράτορας τῆς εἶπε «Ἐκ γυναικὸς ἐδρῦνη τὰ φαῦλα» (ἐννοῶντας ὅτι ἀπὸ μιὰ γυναῖκα, δηλαδὴ τὴν Εὐα, προηλθαν ὅλα τὰ κακά), ἡ Κασσιανὴ, ὡς ἔξυπνη καὶ ἐτοιμόλογος, ποὺ ἦταν, ἀπάντησε στὸν αὐτοκράτορα «Καὶ ἐκ τῆς γυναικὸς πηγάζει τὰ κρείττω» (ἐννοῶντας ὅτι ἀπὸ μιὰ γυναῖκα, δηλαδὴ τὴν Ὅπεραγία Θεοτόκο, προηλθαν ὅλα τὰ καλά). Ἔτσι ὁ Θεόφιλος νυμφεύθηκε τὴν Θεοδώρα.

ῦμνους<sup>313</sup>. Ἡ Κασσιανὴ ὅμως, ἀπὸ ποιήτρια, ὑπῆρξε καὶ ἔξοχος μελωδός, ἀφοῦ μελοποιοῦσε τὰ ποιήματά της μὲν ἔξοχο καὶ γλυκύτατο τρόπο<sup>314</sup>.

Μιὰ μεγάλη φυσιογνωμία τοῦ Θ' αἰώνα ὑπῆρξε Ἰωάννης ὁ Γλυκὺς<sup>315</sup>. Ἐνα σημαντικὸ ἔργο, τὸ δόποιο ἔκανε, ἦταν ἡ μικρὴ Προπαιδεία κατὰ τὸ ἀργὸ στιχηραρικὸ εἶδος σὲ ἦχο Α' πρὸς ἐκγύμναση τῶν ἀρχαρίων, ὃσον ἀφορᾶ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, στὸ διατονικὸ γένος<sup>316</sup>. Ἰωάννης ὁ Πλουσιαδηνός, ὁ δόποιος ἐπονομάζεται Κουκουμᾶς, συνέγραψε τὸ Θεωρητικὸ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὸ Μέγα Ἰσο, τὸ δόποιο ἐπιγράφεται «Μέθοδος Ἰωάννου τοῦ Πηλουσιαδηνοῦ», καθὼς καὶ Προπαιδεία στὴν ὀκτωχο, διὰ τῆς δόποιας θὰ ἔξασκοῦντο οἱ ἀρχάριοι μαθητές<sup>317</sup>. Ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ Ι' αἰώνα καὶ μετὰ ἀρχίζει πλέον ἡ παρακμὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνογραφικῆς παραγωγῆς. Αίτια

---

Ἄπὸ τότε ἡ Κασσιανὴ κλείστηκε στὸ μοναστήρι Ικάσιο καὶ ἐκεῖ συνέθετε ὕμνους. Κάποια φορὰ ὁ Θεόφιλος, ἐπισκεπτόμενος τὰ μοναστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔφθασε καὶ στὸ μοναστήριο, ὃπου ἐμόναζε ἡ Κασσιανὴ. Αὐτὴ λοιπόν, ὅταν ἀκουσε τὸν κρότο ἀπὸ τὰ βήματα τοῦ βασιλιά, κρύφτηκε. Ο αὐτοκράτορας, ὅταν εἰσῆλθε στὸ κελλὶ τῆς Κασσιανῆς, βρήκε τὸ τροπάριο «Κύριε ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις...» μέχρι τὸν στίχο «κρότον τοῖς ὀσὶν ἡχηθεῖσα». Τότε ὁ αὐτοκράτορας ἐπρόσθεσε «τῷ φόβῳ ἐκρύβῃ», ἐννοῶντας ὅτι ἡ Κασσιανὴ ἀπὸ τὸν φόβο τῆς νὰ μὴν ἀντικρύσει τὸν αὐτοκράτορα κρύφτηκε. Ὅταν ὁ αὐτοκράτορας ἀνεχώρησε, ἡ Κασσιανὴ τελείωσε τὸ ποίημα, καὶ διετήρησε καὶ τὴν πρόταση τοῦ αὐτοκράτορα «τῷ φόβῳ ἐκρύβῃ», ἀφοῦ ἔδενε καὶ μὲ τὸ ποιητικὸ νόημα τοῦ κειμένου (ἐννοῶντας στὸ ποιητικὸ κείμενο ὅτι ἡ Εὔα ἀπὸ τὸν φόβο τῆς κρύψητε). Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 124-125. ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΖΕΔΑΚΗ, Κασσιανὴ ἡ μελωδός, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 385-389.

<sup>313</sup> ᩩ Κασσιανὴ συνέθεσε τὸν Κανόνα τοῦ Μεγάλου Σαββάτου «Κύματι θαλάσσης...». Στὸν Κανόνα αὐτὸν ἡ μελωδὸς συνέθεσε μόνο τοὺς Εἰρημοὺς ἀπὸ τὴν Α' μέχρι τὴν Ε' ὡδή. Τὸ τροπάρια τῶν πρώτων πέντε ὡδῶν συνετέθησαν ἀπὸ τὸν Μαρκο μοναχό, ἐπίσκοπο Ίδροῦντας τῆς Ἰταλίας. Ἀπὸ τὴν ΣΤ' μέχρι τὴν Θ' ὡδή, τόσο οἱ εἰρημοὶ, δύσο καὶ τὸ τροπάρια, συνετέθησαν ἀπὸ τὸν Κοσμᾶ Μελωδό. Συνέθεσε ἐπίσης τὸ Δοξαστικὸ τῶν ἑσπερίων τῆς γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ «Αὐγούστου μοναρχήσαντος...» σὲ ἦχο Β'.

<sup>314</sup> Βλ. ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΖΕΔΑΚΗ, Κασσιανὴ ἡ μελωδός, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 389. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Κασσιανὴ, ΛΕΜ, τ. 3, σσ. 99-100.

<sup>315</sup> ᩩ Ιωάννης ὁ Γλυκὺς ἐμέλισε τὰ δογματικὰ Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ στὸ Μαθηματάριο εἶδος, τὰ ἔνδεκα Ἐωθινὰ Λέοντα ΣΤ' τοῦ Σοφοῦ, κατὰ τὸ παλαιὸ ἡ ἀργὸ Στιχηράριο, τὸ ἀρχαῖο «Δύναμις», τὸ ἀλληλουάριο σὲ ἦχο πλ. Α', χερουβικό, τὸ δόποιο ὄνομάζεται Δυσικό, διότι προέρχεται ἀπὸ τὴ Δύση, τὸ Κοινωνικὸ «Αἰνεῖτε...» καὶ πολλὰ ἄλλα.

<sup>316</sup> Βλ. ΣΠΥΡ. ΧΩΡΑΪΤΗ, Ιωάννης ὁ Γλυκὺς, ΘΗΕ, τ. 6, στ. 1237-1238.

<sup>317</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 127-128.

αὐτῆς τῆς παρακμῆς, εἶναι καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀποκρυσταλλώθηκαν τόσο ἡ Θεία Λειτουργία, ὅσο καὶ οἱ διάφορες ἀκολουθίες τῆς Ἐκκλησίας. Ἐτσι μὲ δυσκολία βρίσκουν χῶρο στὴ Θεία Λειτουργία ἡ στὶς ἀκολουθίες νέοι ὕμνοι, ἀφοῦ πλέον εἶχε ἀποκρυσταλλωθεῖ ἡ τυπική τους διάταξη<sup>318</sup>. Ωστόσο ὁ Νεῖλος μοναχὸς (910-1004), καταγόμενος ἀπὸ τὴν Καλαβρία (Rossano), συνέθεσε ὕμνους στὸν Ἀγιο Βενέδικτο στὰ Ἑλληνικά, τοὺς ὅποιους ἔψαλλε σὲ δλονύκτια ἀκολουθία στὸ Μοντεκαστίνο, μὲ χορὸ ἀποτελούμενο ἀπὸ ἔξηντα μέλη<sup>319</sup>. Ὁ Νικηφόρος Ἡθικὸς συνέθεσε Οἶκους, καὶ ἔτσι διεύρυνε τὸ Οἰκηματάριο.

Κατὰ τὸν Ι' αἰώνα ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μεταλαμπαδεύεται στὴ Ρωσσία. Ὁ βασιλιᾶς Βλαδίμηρος<sup>320</sup> ἀπέστειλε στὴν Κωνσταντινούπολη δέκα Βογιάρους, οἱ ὅποιοι μαγεύτηκαν ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, τὴν ὅποια ἀκουσαν ἀπὸ χοροὺς στὴν Ἀγία Σοφία. Ὁ γιὸς τοῦ Βλαδιμήρου, Ἰεροσλαῦος προσκάλεσε τρεῖς Ἐλληνες ψάλτες, οἱ ὅποιοι δίδαξαν στοὺς Ρώσους τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ<sup>321</sup>.

Οσον ἀφορᾶ τὴ Δυτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, Κάρολος ὁ Μεγάλος κάλεσε καὶ ἤλεγξε τοὺς Γάλλους καὶ Γερμανούς, οἱ ὅποιοι εἶχαν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴ μουσικὴ Γρηγορίου τοῦ Μεγάλου. Ἀπαιτοῦσε οἱ ἵερεῖς νὰ εἶναι ταυτόχρονα καὶ μουσικοί, καὶ εἶχε ἀπαγορεύσει τὴν εἶσοδο στὰ ἀνάκτορα σὲ κάθε ἵερέα, ποὺ δὲν γνώριζε τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική<sup>322</sup>. Ὁμως ἀργότερα ἡ γρηγοριανὴ μουσικὴ ἀρχισε νὰ παραφθείρεται, καὶ ἀναπτύχθηκε ἡ τετράφωνη φωνητικὴ μουσική, ἡ ὅποια ἐκτελεῖτο ἀπὸ μεγάλους χορούς<sup>323</sup>.

<sup>318</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 126. Μιὰ ἔξαίρεση τοῦ κανόνα αὐτοῦ, ὅτι δηλαδὴ ἀρχισε μὰ γενικὴ παρακμὴ στὴν ἐκκλησιαστικὴ ὕμνογραφία, ἀποτελεῖ τὸ μοναστήρι τοῦ τάγματος τοῦ ἀγίου Βασιλείου Grotta Ferratta, τὸ ὅποιο ἰδρύθηκε τὸ 1004, καὶ τὸ ὅποιο ἀνέδειξε πολλοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνογράφους.

<sup>319</sup> Βλ. ΤΑΣΟΥ ΑΘ. ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΥ, Νεῖλος ὁ Νέος, ΘΗΕ, τ. 9, στ. 337. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 126.

<sup>320</sup> Βλ. ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΥ BONTΩΦ, Βλαδίμηρος, ΘΗΕ, τ. 3, στ. 919-923.

<sup>321</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 128-129. Σήμερα δὲν διασώζονται παρὰ μόνο ἵχνη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς στὴ ρωσικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Μουσική, ὅπ.π., σ. 20.

<sup>322</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 131-132. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 110.

<sup>323</sup> Ἡ Δυτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀρχισε νὰ προσλαμβάνει κοσμικὸ χαρακτῆρα καὶ ἔτσι μὲ ἀπόφαση τῆς ἐν Τριδέντω συνόδου ὁ ἐπιφανῆς μουσικός

Κατὰ τὸν ΙΓ' αἰῶνα διαπρέπει στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης, ὁ ὅποιος θεωρεῖται ἡ δεύτερη πηγὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, μετὰ τὸν Ἰωάννη Δαμασκηνό. Ὁνομάστηκε καὶ «Μαῖστωρ τῆς μουσικῆς»<sup>324</sup>, διετέλεσε δὲ ἀρχιμουσικὸς τῶν αὐτοκρατορικῶν φαλτῶν<sup>325</sup>. Ὁ Κουκουζέλης συνέγραψε τὸ «Μέγα Ἰσον τῆς Παπαδικῆς»<sup>326</sup>, τὸ ὅποιο βρίσκεται στὶς παλαιὲς Παπαδικές. Ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος τὸ μετέγραψε στὴ δικῇ του γραφή, καὶ ἀργότερα οἱ τρεῖς διδάσκαλοι, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ Χρύσανθος, μετέγραψαν τὸ ἔργο στὴ νέα παρασημαντική. Ἐκανε ἐπίσης τὸν κυκλικὸ Μέγιστο Τροχό, ὁ ὅποιος ἔχει τέσσερεις μικρότερους πάνω καὶ κάτω, δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Μὲ αὐτὸν τὸν τροχὸν ὁ Κουκουζέλης ἔξηγει τὴ σχέση

Πέτρος Λουδοβίκος Παλεστρίνας συνέθεσε τρεῖς τετράφωνες λειτουργίες, οἱ ὅποιες διακρίνονται γιὰ τὴν ἀπλότητα, ἀλλὰ καὶ τὴν μεγαλοπρέπειά τους. Ἐτοι ὁ Παλεστρίνας διέσωσε τὴν τετράφωνη μουσικὴ στὴ Δυτικὴ ἐκκλησία. Ἀργότερα ὁ μεταρρυθμιστὴς Μαρτίνος Λούθηρος (1483) κατέστησε τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κτῆμα, ὅχι μόνο τῶν φαλτῶν καὶ τῶν ἰερέων, ἀλλὰ ὀλοκλήρου τοῦ λαοῦ. Στοὺς Διαμαρτυρόμενους ἔψαλλαν στὶς ἐκκλησίες ὀλόκληρος ὁ λαὸς μὲ τὴ συνοδεία ἐκκλησιαστικοῦ ὅργανου, ἔχοντας σὰν πρότυπο τὴν Ἀμβροσιανὴ φαλμαδία, ἀλλὰ τετράφωνη. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 132.

<sup>324</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Γ. Στάθης «οἱ ὅροι μαῖστωρ καὶ διδάσκαλος τῆς μουσικῆς εἶναι ταυτόσημοι καὶ δηλοῦν τὸν κατ' ἔξοχὴν μουσικὸν διδάσκαλον, τὸν τέλειον τεχνίτην τῆς Τέχνης τῶν ἥχων, τὸν κάτοχον ἀρτίας γνώσεως περὶ τῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς καὶ τὸν ποιητὴν ὅρων καὶ κανόνων καὶ 'μεθόδων' εἰς τὴν Μουσικὴν». ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοὶ, ὅπ.π., σ. 28.

<sup>325</sup> Μετέβη στὴν πατρίδα του, γιὰ νὰ λάβει δῆθεν τὴ συγκατάθεση τῆς μητέρας του γιὰ τὸν γάμο, τὸν ὅποιο ἤθελε ὁ αὐτοκράτορας νὰ συνάψει μὲ κάποια κοπέλλα, κόρη ἐνὸς μεγιστᾶνα. Ἐκεὶ βρῆκε τὴ μητέρα του νὰ θρηνεῖ, διότι κάποιοι φίλοι του εἴπαν ψέματα στὴ μητέρα του ὅτι ὁ Ἰωάννης ἀπέθανε. Ἐκεῖ, ἀκούοντας κρυφὰ τὴ μητέρα του νὰ θρηνεῖ, μελοποίησε τὸ μοιρολόγι τῆς μητέρας του, τὸ ὅποιο ὀνομάστηκε «Βουλγάρα». Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 139. Ἀκολούθως μετέβη στὴ μονὴ Μεγίστης Λαύρας τοῦ Ἀγίου Ὁρούς καὶ ἐκάρη μοναχός, ἀποκρύπτοντας τὴν ταυτότητά του, προσποιούμενος ὅτι εἶναι βιοσκός. Ὁμως κάποια μέρα λέγεται ὅτι, καθὼς ἔβισκε τοὺς τράγους, ἔψαλλε καὶ κάποιος ἐνομίτης τὸν ἄκουσε καὶ ἔβλεπε μάλιστα ὅτι ἀκόμη καὶ οἱ τράγοι τὸν παρακολουθοῦσαν ἀνήγγειλε στὸν ἥγονό τοῦ γεγονός αὐτό, καὶ ὁ τελευταῖος τὸν ἐπέπληξε, γιατὶ ἀπέκρυψε τὴν ταυτότητά του. Ὁ ἥγονός του ἀνακοίνωσε στὸν αὐτοκράτορα ὅτι ὁ ἀγαπημένος του μουσικὸς Κουκουζέλης βρισκόταν ὡς μοναχός πλέον, στὴ Μεγίστη Λαύρα. Τελικὰ ὁ αὐτοκράτορας συγκατένευσε νὰ μὴν ἐνοχλήσει τὸν Ἰωάννη, ἀφοῦ ὁ ἴδιος διάλεξε τὸν δρόμο, ποὺ ἤθελε. Βλ. ὅπ.π., σσ. 139-140.

<sup>326</sup> Τὸ Μέγα Ἰσον «πρόκειται γιὰ τὴν κωδικοποίηση τῆς ἀσματικῆς παράδοσης τῆς ἐποχῆς του...» (ΙΓ' αἰ.). ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, ὅπ.π., σσ. 36-37.

τῶν πλαγίων ἥχων πρός τοὺς κυρίους, καὶ γίνεται παραβολὴ τῶν ὀκτώ ἥχων πρός τοὺς ὀκτώ ἀρχαίους ἐλληνικούς τρόπους<sup>327</sup>. Τὰ διάφορα κρατήματα (τερεοίσματα καὶ νενανίσματα) ἔκεινοῦν ἀπὸ τὸν καιρὸν τοῦ Ἱωάννη Κουκουζέλη. Προηγουμένως δὲν γίνεται ὅποιοισδήποτε λόγος γιὰ κρατήματα<sup>328</sup>.

Μετὰ τὸν Ἱωάννη Κουκουζέλη ὁ Ξένος Κορώνης διετέλεσε πρωτοψάλτης τῆς Ἀγίας Σοφίας<sup>329</sup>. Ὁ Θεόδωρος Λάσκαρις Β' (1222-1258), αὐτοκράτορας τῆς Νικαίας, ποὺ ἔξωρίστηκε ἀπὸ τὸν θρόνο του ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους, συνέθεσε τὸν Μεγάλο Παρακλητικὸν Κανόνα πρός τὴν Ὑπεραγία Θεοτόκο σὲ ἥχο πλ. Δ<sup>330</sup>. Ὁ Γιωβάσκος ὁ Βλάχος ἔζησε κατὰ τὸν ΙΓ' αἰῶνα καὶ ἐμελοποίησε τὴν Δοξολογία σὲ ἥχο Δ<sup>331</sup>, ἡ ὥποια ψάλλεται κατὰ

<sup>327</sup> Συνέθεσε ἀκόμη χερουβικὰ ἀργὰ καὶ σύντομα. Ἀπὸ αὐτὰ τὰ χερουβικὰ σώζεται ἔνα σὲ ἥχο πλ. Β' (παλατινόν). Συνέθεσε ἐπίσης ἔνα Κοινωνικὸν «Ἄλνεῖτε...» σὲ ἥχο πλ. Α', ἔνα «Γεύσασθε...» ἐπίσης σὲ πλ. Α', τὰ μεγάλα Ἀνοιξαντάρια καὶ τὰ ἀργὰ «Μακάριος ἀνὴρ...», τὸ «Ἀναθεν οἱ προφῆται...», τὴ φῆμη «Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα...» καὶ πολλὰ ἄλλα. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 140-141 Βλ. ΒΑΣ. ΨΕΥΤΟΓΚΑ, Κουκουζέλης Ἱωάννης, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 930-931.

<sup>328</sup> Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Πηδάλιον, ὅπ.π., σ. 286: «Τὰ δὲ τερεοίσματα καὶ νενανίσματα τὰ ψαλλόμενα, δὲν φαίνονται νὰ ἔναι παλαιά, ἀλλὰ νεωτερικά· καθ' ὅτι εἰς τὰ ἐπιγραφόμενα τῷ Δαμασκηνῷ Ἱωάννῃ, καὶ τοῖς ἄλλοις παλαιοῖς μουσικοῖς πονήματα, δὲν εὑρίσκονται τοιαῦτα ἀσημα λόγια καὶ κρατήματα, φαίνονται δὲ νὰ ἀρχισαν ἀπὸ τὸν καιρὸν Ἱωάννου τοῦ Κουκουζέλους». Βλ. ἐπίσης EDWARD V. WILLIAMS, *Joannes Koukouzeles (Papadopoulos)*, NGDMM, τ. 10, σσ. 218-219. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Κουκουζέλης Ἱωάννης, ΛΕΜ, τ. 3, σσ. 282-283.

<sup>329</sup> Συνέγραψε ἐγχειρίδιο γιὰ τὴ μουσική, συνέθεσε τὸ «Δύναμις» μὲ τὸ κράτημα σὲ ἥχο Β', τὸ «Ἄγιος Κύριος Σαβαὼθ» τῆς Θείας Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου, τὸ «Ἐπὶ σοὶ χάρει...» σὲ ἥχο πλ. Δ' καὶ πολλὰ ἄλλα. Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ξένος ὁ Κορώνης, ΘΗΕ, τ. 9, στ. 654. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Κορώνης, οἰκογένεια, ΛΕΜ, τ. 3, σσ. 257-258.

<sup>330</sup> Ὁ Μεγάλος Παρακλητικὸς Κανόνας ψάλλεται ἐναλλὰξ μὲ τὸν Μικρὸν Παρακλητικὸν Κανόνα ἀπὸ τὴν 1η μέχρι τὴ 15η Αὔγουστου. Βλ. ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΔΟΥΚΑ ΤΟΥ ΛΑΣΚΑΡΕΩΣ, Κανὼν παρακλητικὸς εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκου, PG, 140, 772A-780B. Ἐγράψε ἀκόμη Κανόνα στὸν Ἀκάθιστο Ὑμνο, καὶ στὴ Θεοτόκο, Κανόνα Παρακλητικὸν στὴ Θεοτόκο καὶ ἄλλα. Βλ. Ν. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Θεόδωρος Β' ὁ Λάσκαρης, ΘΗΕ, τ. 6, στ. 230. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Θεόδωρος Λάσκαρης, ΛΕΜ, τ. 2, σ. 382.

<sup>331</sup> Ἡ Δοξολογία αὐτὴ ἔχει δύο ἀσματικά, τὸ ἔνα σύντομο καὶ τὸ ἄλλο ἀργό. Ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος μετέγραψε αὐτὴ στὴ δική του γραφή καὶ ἀκολούθως οἱ δύο ἀπὸ τοὺς τρεῖς διδασκάλους, Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος τὴ μετέφεραν στὴ νέα ἀναλυτικὴ γραφή. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 143.

τὴν Ὑψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, καθὼς καὶ τὴν Γ' Κυριακὴ τῶν Νηστειῶν<sup>332</sup>. Ὁ Μανουὴλ Βρυέννιος θεωρεῖται ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους καὶ πιὸ ἔξοχους θεωρητικοὺς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀφοῦ συνέγραψε ἀξιόλογο θεωρητικὸ σύγγραμμα<sup>333</sup>. Ὁ Ἰωάννης Κλαδᾶς θεωρεῖται ἡ τρίτη πηγὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ κημασε κατὰ τὸ τέλος τοῦ ΙΔ' αἰώνα - ἀρχὲς τοῦ ΙΕ'. Διετέλεσε λαμπαδάριος<sup>334</sup> τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>335</sup>.

#### 4) Ἀπὸ τὴν πτώση τοῦ Βυζαντίου μέχρι σήμερα

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ὑπέστη κάποιες μεταβολές καὶ ἄλλοιώσεις, δὲν μετέβαλε τὸν οὐσιώδη χαρακτῆρα τῆς ἀλλὰ ἀπετέλεσε συνέχεια τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ποὺ διασώθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε στὸ Βυζάντιο<sup>336</sup>. Παίρνει μάλιστα ἔνα πιὸ καθοριστικὸ ρόλο, ἀφοῦ ἐσίγησε ὁ ἄμβωνας<sup>337</sup>. Ἡ ποιμαίνουσα Ἐκκλησία κράτησε κοντά της τὸ δρόδοιξο πλήρωμα

<sup>332</sup> Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Γιωβάσκος ὁ Βλάχος, ΛΕΜ*, τ. 1, σ. 497.

<sup>333</sup> Στὸ ἔργο του ἀποδεικνύει τὴ συνάφεια καὶ σχέση τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς μὲ τὴ βυζαντινή. Βλ. Σ. ΣΑΒΒΑ, *Βρυέννιος Μανουὴλ, ΘΗΕ*, τ. 3, στ. 1050. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Μανουὴλ Βρυέννιος, ΛΕΜ*, τ. 3, σσ. 581-582.

<sup>334</sup> Λαμπαδάριος ὀνομάζεται ὁ πρῶτος ψάλτης τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ, διότι παλαιὰ κρατοῦσε τὸ Διβάμβουλο, τὸ δποτο ἔφερε ἐπίχρυση λαμπάδα. Ὁ Λαμπαδάριος στεκόταν δίπλα ἀπὸ τὸν θρόνο τοῦ ἐπισκόπου στὰ ἀριστερὰ (διότι δεξιὰ ἦταν ὁ θρόνος τοῦ βασιλιά) καὶ κρατοῦσε τὴ λαμπάδα τοῦ Πατριάρχου στὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., σ. 160.

<sup>335</sup> Μελοποίησε τὸν Ἀκάθιστο Ὕμνο, συνέθεσε μεγάλα Ἀνοιξαντάρια, δικτῷ μεγάλα χερούβικὰ καὶ κοινωνικὰ «Ἄνειτε...», μελοποίησε τὸ μικρὸ καὶ τὸ μεγάλο «Γεύσασθε...» τῆς λειτουργίας τῶν Προογιασμένων, τὸ νεκρώσιμο μέγα ἀσμα «Ἄγιος ὁ Θεός...» καθὼς καὶ τὸ «Τὴν γὰρ σὴν μήτραν...». Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Ἰωάννης Κλαδᾶς, ΘΗΕ*, τ. 7, στ. 609. Τὰ ἔργα του μεταφέρθηκαν στὴν νέα μέθοδο ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἰωάννης ὁ Κλαδᾶς, ΛΕΜ*, τ. 2, σ. 464.

<sup>336</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσικὴ*, δπ.π., σ. 10.

<sup>337</sup> Βλ. ΓΟΥΣΙΔΗ, δπ.π., σ. 142: «Στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς τουρκοκρατίας, ποὺ ἡ κοινωνία ἦταν κατεξοχὴν παραδοσιακή, ἡ ποιμαντικὴ προσαρμόστηκε στὰ δεδομένα της μὲ τὸν τρόπο αὐτό. Περιωρίστηκε μόνο στὴ θεία λατρεία, ἐνῷ ἐσίγησε ἀπόλυτα ὁ ἄμβωνας. Περιττὸ βέβαια εἶναι νὰ ποῦμε δτὶ αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ μιὰ Ἰδανικὴ κατάσταση».

διὰ μέσου τῆς λατρείας καὶ τῆς ψαλμωδίας<sup>338</sup>. Ὅπως ἡ Ἑλληνικὴ γλῶσσα δὲν ὑπέστη ὅποιεσδήποτε οὐσιαστικές ἀλλαγές, ἔτσι καὶ ἡ μουσική, μπορεῖ μὲν νὰ χρησιμοποίησε κάποιες καινούργιες δρολογίες<sup>339</sup>, στὴν οὐσία της ὅμως παρέμεινε ἀναλλοίωτη συνέχεια τῆς πρὸ τῆς ἀλώσεως ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς<sup>340</sup>. Ἀκόμη καὶ αὐτὸς ὁ Μωάμεθ ὁ Β' ἐπροστάτευσε τὴν ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ<sup>341</sup>. Οἱ πιστοί, ποὺ ἥθελαν νὰ μάθουν τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κατὰ τὸν καιρὸν τῆς τουρκοκρατίας, πήγαιναν στὴν Κωνσταντινούπολη, καὶ ἐκεῖ τὴν μάθαιναν, εἴτε στὴν πατριαρχικὴ σχολὴ<sup>342</sup>, εἴτε σὲ διαπρεπεῖς ψάλτες τῶν ἐνοριῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Δὲν μνημονεύεται πουθενὰ ὅτι κατὰ τὸν καιρὸν τῆς τουρκοκρατίας λειτουργοῦσε ἄλλη σχολὴ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκείνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως<sup>343</sup>.

<sup>338</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Συμβολή*, ὅπ.π., σ. 9: «'Ἄλλ' ὅταν λέγωμεν - καὶ εἶναι γεγονός - ὅτι ἡ Ὁρθόδοξης ἐκκλησία ἐν τοῖς μετέπειτα χρόνοις, ἥτοι μετὰ τὴν ἐποχὴν, εἰς τὴν ὅποιαν ἀνήκουν οἱ ἐρμηνευόμενοι κώδικες, καὶ ἔως ἀκριβῶς τῆς ὑπὸ τῶν τριῶν διδασκάλων (1814) γενομένης τελευταίας ἐξηγήσεως τῆς παλαιᾶς γραφῆς, διέσωσε τὴν θρησκευτικὴν καὶ ἔθνικὴν συνείδησιν τῶν ὑποδούλων λαῶν, τί τάχα ἐννοοῦμεν καὶ διὰ τίνων μέσων νομίζομεν ὅτι ἐκράτησεν εἰς ἑαυτὴν τὸ ὁρθόδοξον πλήρωμα; Κυρίως λέγουμεν διὰ τῆς λατρείας καὶ τῆς ψαλμωδίας. Τὰ λειτουργικὰ βιβλία τῆς ἐκκλησίας ἥσαν τὰ διδακτικὰ ἐγχειρίδια τῶν χριστιανῶν, εἰς τὰ ὅποια δὲν ἐμάνθανον ἄπλως νὰ ἀναγινώσκουν, ἄλλα καὶ νὰ φάλλουν καὶ διὰ τῆς ψαλμωδίας νὰ αἰσθάνωνται καὶ νὰ διαισθάνωνται τὸ περιεχόμενον τῆς πίστεώς των».

<sup>339</sup> Διάφορες ἀραβικοπερσικές δρολογίες χρησιμοποίησαν οἱ μουσικοδιδάσκαλοι μετὰ τὴν ἀλωσὴν πρὸς καλύτερην ἐπεξήγηση στοὺς μαθητές τους τῶν διαφόρων μουσικῶν δρῶν, ὅπως Ἀτζέμια, Νισαμπούρια, Χισσάρια, Μουστάρια, Μπεστεγκιάρια καὶ ἄλλες, αὐτὸς ὅμως δὲν σημαίνει μὲν κανένα τρόπο ὅτι μετέβαλαν τὴν οὐσία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς ἐκκλησίας.

<sup>340</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 147-151.

<sup>341</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 231.

<sup>342</sup> Περὶ τῶν πατριαρχικῶν σχολῶν βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 20.

<sup>343</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 231. Βέβαια στὴν Κύπρο μετὰ τὸ 1821, ὅπόταν ἡ Κύπρος εὑρίσκετο ἀκόμη ὑπὸ τουρκικὴ κατοχὴ μέχρι τὸ 1878, λειτούργησε σχολὴ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴ Βάσα Κοιλανίου, ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Νικολάκη, μαθητὴ τῶν τριῶν ιερωμένων, οἱ δοποῖοι μαθήτευσαν κοντὰ στοὺς τρεῖς διδάσκαλους στὴν πατριαρχικὴ σχολὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Βλ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, «Μουσικὸς κώδικας Σταυροβουνίου 30· Ἡ ψαλτικὴ παράδοση στὴν Κύπρο κατὰ τὸν ιθ' αἱ. καὶ ἡ σχέση της μὲ τὴν Γ' Πατριαρχικὴ Σχολὴ τῆς Πόλης», *Τὰ Γένη καὶ Εἰδη τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. Πρακτικὰ Β' Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Φαλτικοῦ* (Αθῆνα 15-19 Οκτωβρίου 2003), Αθῆνα 2006, σσ. 461-463.

‘Η Α΄ ἐπίσημη πατριαρχικὴ μουσικὴ σχολὴ δημιουργήθηκε μέσα στὴν πατριαρχικὴ αὐλὴ μὲ φροντίδα τοῦ τότε πατριάρχη Παῦσιον Β΄ τοῦ ἀπὸ Νικομηδείας τὸ 1727<sup>344</sup>. Ἡ σχολὴ εἶχε τρεῖς τάξεις, στὴν προκαταρκτικὴ διδασκόταν τὸ Ἀναστασιματάριο, στὴν Β΄ τὸ μέγα Στιχηράριο καὶ στὴν Γ΄ ἡ Παταδική. Οἱ μαθητὲς μαζεύονταν δύο φορὲς τὴν μέρα, μιὰ τὸ πρωὶ καὶ μιὰ τὸ ἀπόγευμα<sup>345</sup>. Ἡ Β΄ πατριαρχικὴ μουσικὴ σχολὴ ἴδρυθηκε τὸ 1776 ἀπὸ τὸν τότε πατριάρχη Σωφρόνιο Β΄ τὸν ἀπὸ Ἰεροσολύμων<sup>346</sup>. Ἡ Γ΄ πατριαρχικὴ μουσικὴ σχολὴ ἴδρυθηκε τὸ 1791 μὲ μέριμνα τοῦ τότε πατριάρχη Νεοφύτου Ζ΄ τοῦ ἀπὸ Μαρωνείας<sup>347</sup>.

Μετὰ τὴν ἄλωση ἔχουμε πολλοὺς διακεκριμένους μουσικοδιδασκάλους, οἱ ὅποιοι μελοποίησαν διάφορους ψάνθης. Πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς διετέλεσαν πατριάρχες<sup>348</sup>, ἀρχιεπίσκοποι ἡ μητροπολίτες<sup>349</sup>, ἐπίσκοποι<sup>350</sup>, Ἱερεῖς<sup>351</sup> ἡ Ἱερομόναχοι καὶ μοναχοί<sup>352</sup>. Ὁ Ἀθανάσιος Ραψανίτας ἡ Ραψικιώτης μελοποίησε

<sup>344</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ΓΕΩΡΓ. Δ. ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΥ, *Παῖσιος Β΄, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 1062-1063.

<sup>345</sup> Στὴν Α΄ πατριαρχικὴ μουσικὴ σχολὴ δίδαξαν μεταξὺ ἄλλων καὶ Ἰωάννης ὁ Τραπεζούντιος.

<sup>346</sup> Στὴν Β΄ πατριαρχικὴ μουσικὴ σχολὴ δίδαξαν δι πρωτοφάλτης Δανιήλ, δι Πέτρος δι Πελοποννήσιος καὶ δι Ἰάκωβος δι Πελοποννήσιος.

<sup>347</sup> Στὴν Γ΄ πατριαρχικὴ μουσικὴ σχολὴ δίδαξαν μεταξὺ ἄλλων καὶ Ἰάκωβος δι πρωτοφάλτης καὶ Πέτρος Λαμπαδάριος δι Βυζάντιος.

<sup>348</sup> Βλ. Γεννάδιος Σχολάριος, πρῶτος πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, μετὰ τὴν ἄλωση, Ἱερεμίας δι Τρανός (1535) πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, Ἀθανάσιος Τυρνόβου Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης, Θεοφάνης Καρύκης (1595) πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, Νεκτάριος πατριάρχης Ἱεροσολύμων (1602-1676), Δοσίθεος Ἱεροσολύμων (1669), Χρύσανθος Νοταρᾶς πατριάρχης Ἱεροσολύμων, Γεράσιμος πατριάρχης Ἀλεξανδρείας (1623-1643), Ἀθανάσιος Πατελάριος πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, Ἀνθιμος πατριάρχης Ἱεροσολύμων, Ἐφραίμ Ἀθηναῖος πατριάρχης Ἱεροσολύμων καὶ ἄλλοι. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δ.π.π., σσ. 151-158.

<sup>349</sup> Βλ. Ἱερεμίας δι Χαλκηδόνος, Γερμανὸς Νέων Πατρῶν, Ἰωακεὶμ ἀρχιεπίσκοπος Βιζύης, Μελέτιος μητροπολίτης Ἀθηνῶν (1661-1714), Διονύσιος Τραπεζούντιος ἀρχιεπίσκοπος Χαλδίας, Κύριλλος ἀρχιεπίσκοπος Τήνου καὶ ἄλλοι. Βλ. δ.π.π.

<sup>350</sup> Βλ. Μάξιμος Μαργούνιος (1530) ἐπίσκοπος Κυθήρων, Μελχισεδὲκ ἐπίσκοπος Ραιδεστοῦ, Νικηφόρος Θεοτόκης (1736-1800) ἐπίσκοπος Χερσῶνος καὶ Σλαβητίου καὶ ἄλλοι. Βλ. δ.π.π.

<sup>351</sup> Βλ. Γαβριὴλ Σευῆρος (1541-1616) ἐφημέριος στὴ Βενετία, Ἀντώνιος δι Μ. Οἰκονόμος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, Βαλάσιος Ἱερεύς, Ἀγάπιος Ἱερομόναχος, Γεώργιος Παπαδόπουλος Ἱερεὺς καὶ ἄλλοι. Βλ. δ.π.π.

<sup>352</sup> Βλ. Ἀρσένιος δι Μικρός, Νεόφυτος Καυσοκαλυβίτης (1760), Καισάριος Δαπόντες, Γερμανὸς Κρητικός, Χριστοφόρος Ἀρτινὸς μοναχός, Δαμιανὸς

τοὺς ὑμνους τῆς Θείας Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου, «Ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος, Κύριος Σαθαώθ...» καὶ τοὺς ὑπόλοιπους ὑμνους καθὼς καὶ τὸ «Τὴν γὰρ σὴν μήτραν...» σὲ ἦχο Α' τετράφωνο. Ὁ Γρηγόριος Σαββαῖτης (ΙΣΤ' αἰώνας) μελοποίησε καὶ ἀργὸν Πασαπνοάριο τοῦ ὅρθου σὲ ἦχο Δ'.<sup>353</sup> Ὁ Γερμανὸς ἀρχιεπίσκοπος Νέων Πατρῶν<sup>354</sup> ἤκμασε κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ ΙΖ' αἰώνα· διετέλεσε μαθητὴς Γεωργίου τοῦ Ραιδεστηνοῦ<sup>355</sup>. Ὁ Βαλάσιος Ἱερέας, νομοφύλακας τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, διετέλεσε μαθητὴς τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν.<sup>356</sup> Ὁ Ἀθανάσιος Πατελάριος<sup>357</sup>, πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, διετέλεσε μαθητὴς τοῦ Βαλασίου Ἱερέως. Ὁ Δημήτριος Καντεμίρης ἔζησε τέλη ΙΖ' καὶ ἀρχές ΙΗ' αἰώνα, διετέλεσε δὲ ἡγεμόνας τῆς Βλαχίας. Ἡταν ἄνδρας πολυμαθέστατος, καὶ γνώριζε πολλὲς γλῶσσες. Ἐπαιζε τὸν ἀραβικὸν πλαγίαυλο, νέι καὶ τὴν πανδουρίδα<sup>358</sup>. Ἐνας ἀξιόλογος μύστης τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἦταν ὁ Ἰωάννης Τζουλάτης, ὁ ὄποιος ἦταν γιατρός. Γεννήθηκε στὴν Κεφαλληνία τὸ 1762 καὶ συνέγραψε μελέτη, ποὺ φέρει τὸν τίτλο «Περὶ δυνάμεως τῆς μουσικῆς εἰς τὰς παθήσεις, τὰ ἥθη καὶ τὰς

---

Βατοπεδινὸς μοναχός, Ἰωακεὶμ Ρόδιος Ἱερομόναχος, Νικόδημος Ἀγιορείτης μοναχὸς καὶ ἄλλοι. Βλ. ὅπ.π.

<sup>353</sup> Αὐτὸ τὸ ἀργὸν πασαπνοάριο καλλωπίστηκε ἀργότερα ἀπὸ τὸν Γερμανὸ Νέων Πατρῶν.

<sup>354</sup> Ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν συνέθεσε ἀργὸν στιχηράριο, χερουβικά, τὸ ἐπικήδειο ἀσμα τοῦ ἐπιταφίου «Τὸν ἥλιον κρύψαντα....» σὲ ἦχο πλ. Α' καὶ πολλὰ ἄλλα. Τὰ ἔργα του μετέγραψε στὴ νέα ἀναλυτικὴ γραφὴ ὁ Χουρμούζιος Χαροφύλακας. Βλ. ΠΑΝΟΥ Ι. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, *Γερμανὸς Νέων Πατρῶν, ΘΗΕ*, τ. 4, στ. 387.

<sup>355</sup> Βλ. ΓΕΩΡΓ. Σ. ΑΜΑΡΓΙΑΝΑΚΗ, *Γεώργιος Ραιδεστηνός, ΘΗΕ*, τ. 10, στ. 754.

<sup>356</sup> Συνέθεσε τὸ ἀργὸν Εἰδιολόγιο καὶ σύντομο καὶ μελοποίησε πολλοὺς ἄλλους ὑμνους, ὅπως πολυελέους, πολυχρονισμούς, καταβασίες, δοξολογίες, καλοφωνικοὺς εἰδιμούς, χερουβικά, κοινωνικὰ στοὺς ὅπτας ἥχους καὶ ἄλλα. Τὸ ἀργὸν Εἰδιολόγιο τοῦ Βαλασίου Ἱερέως συντιμήθηκε ἀργότερα ἀπὸ τὸν Πέτρο Λαμπαδάριο τὸν Πελοποννήσιο. Βλ. Σ. ΣΑΒΒΑ, *Βαλάσιος Ἱερεύς, ΘΗΕ*, τ. 3, στ. 569-570.

<sup>357</sup> Ὁ Ἀθανάσιος Πατελάριος συνέθεσε καλοφωνικοὺς εἰδιμούς.

<sup>358</sup> Ὁ Δημήτριος Καντεμίρης συνέγραψε πραγματεία, στὴν ὄποια πραγματεύεται τὰ διάφορα συστήματα τῆς ἀραβιοπερσικῆς μουσικῆς. Αὐτὸς λέγεται ὅτι βρήκε τὸν ρυθμὸν «ζὰρ μπεῖν» (κύβος ἡγεμόνα) Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 154.

άσθενείας»<sup>359</sup>. Ὁ Δαμιανὸς Βατοπαιιδινὸς διετέλεσε μοναχὸς στὴν Ἱερὰ Μονὴ Βατοπεδίου Ἀγίου Ὁρούς, ὅπου καὶ ἔψαλλε<sup>360</sup>.

Ὁ Πέτρος Μπερεκέτης θεωρεῖται μία ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες φυσιογνωμίες στὸν χώρο τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ τὸν ΙΗ' αἰώνα. Διδάχθηκε μουσικὴ στὴν πατρίδα του, Κωνσταντινούπολη καὶ ἀργότερα ἀπὸ τὸν Δαμιανὸ Βατοπαιιδινό. Ὁνομάστηκε Μπερεκέτης, διότι, ὅταν τὸν ωτοῦσαν οἱ μαθητές του ἀν ἔχει καὶ ἄλλα μαθήματα νὰ διδάξει, αὐτὸς ἀπαντοῦσε «μπερεκέτ», τὸ ὅποιο στὰ τούρκικα σημαίνει ἀφθονία<sup>361</sup>.

Τὸ πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως καὶ οἱ ἐν αὐτῷ πρωτοψάλτες καὶ λαμπαδάριοι κράτησαν ἀσβεστη τὴν φλόγα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τὴν μεταλαμπάδευσαν στὶς ἐπόμενες γενεές, ἀφοῦ ἡ διαδοχὴ τῶν πρωτοψαλτῶν ἦταν ἀδιάκοπη καὶ ἔτσι μάθαιναν οἱ νεώτεροι ἀπὸ τοὺς παλαιοτέρους τὴν ψαλτικὴ τέχνη ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, ζωντανά. Πρωτοψάλτης<sup>362</sup> κατὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἦταν ὁ Γρηγόριος Μπούνης ὁ Ἀλιάτης ιερομόναχος<sup>363</sup>. Ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ παλαιός, ὁ ὅποιος ὀνομάζεται καὶ Μαϊστωρ, διετέλεσε Λαμπαδάριος κατὰ τὴν περίοδο τῆς ἀλώσεως<sup>364</sup>. Ὁ Μανουὴλ

<sup>359</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 155-156.

<sup>360</sup> Ὁ Δαμιανὸς Βατοπαιιδινὸς μελοποίησε διάφορους ὕμνους, γνωστότερος ἀπὸ τοὺς ὅποιους εἶναι τὸ δίχορο «Ἄξιόν ἐστιν...» μὲ κρατήματα. Κατὰ μίμηση αὐτοῦ τοῦ μαθήματος ὁ μαθητὴς τοῦ Δαμιανοῦ, Πέτρος Μπερεκέτης, συνέθεσε τὸ δίχορο ὀντάρχο τῆς ἀρτοκλασίας «Θεοτόκε Παρθένε...».

<sup>361</sup> Ὁ Πέτρος Μπερεκέτης συνέθεσε πολλοὺς ὕμνους, μεταξὺ τῶν ὅποιων τὸ δίχορο «Θεοτόκε Παρθένε...» μὲ κράτημα. Διακρίθηκε μάλιστα στὴ σύνθεση εἰδιῶν, γι' αὐτὸ καὶ οἱ εἰδομοί, τοὺς ὅποιους ἐμέλισε ὡνομάστηκαν «Καλοφωνικοὶ Εἰδομοί», ὁ Ἰδιος δὲ ὡνομάστηκε πατέρας τῶν Καλοφωνικῶν Εἰδιῶν. Τὰ περισσότερα ἔργα του μετεγράφησαν στὴ νέα παρασημαντική. Περὶ αὐτοῦ βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Πέτρος Μπερεκέτης ὁ Γλυκύς, ΘΗΕ, τ. 9, στ. 170. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 24. ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί, ὅπ.π., σ. 28, ὑποσημ. 2 καὶ σ. 43, ὑποσημ. 3. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Πέτρος Γλυκύς ὁ Μπερεκέτης, ΛΕΜ, τ. 5, σσ. 71-72.

<sup>362</sup> Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ πρῶτος τῇ τάξει ψάλτης δὲν ὠνομαζόταν πρωτοψάλτης ἀλλὰ Δομέστικος.

<sup>363</sup> Ὁ Γρηγόριος Μπούνης ἔγραψε Προπαίδεια σὲ ἥχο πλ. Β' πρὸς ἐκγύμναση τῶν ἀρχαρίων στὸ χρωματικὸ γένος. Εἶχε τὸ χάρισμα νὰ μπορεῖ νὰ γράφει ὅποιαδήποτε μελωδία ἀκονγε γιὰ πρώτη φορά. Λέγεται ὅτι λίγο μετά τὴν ἄλωση ὁ Μωάμεθ ὁ πορθητὴς κάλεσε τὸν Γρηγόριο, γιὰ νὰ διδάξει τὴ βιζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία στοὺς μουσικοὺς τῆς τουρκικῆς αὐλῆς Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γρηγόριος ὁ Μπούνης ἡ Ἀλιάτης, ΛΕΜ, τ. 1, σ. 540.

<sup>364</sup> Τὰ ἔργα, ποὺ ἐμέλισε ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ παλαιός, ἀνήκουν κυρίως στὸ Παπαδικό μέλος, ἔγραψε δὲ θεωρητικὴ πραγματεία καὶ τὸ Στιχηράριο. Βλ.

Χρυσάφης ὁ νέος διετέλεσε πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας<sup>365</sup>. Τὸν διαδέχθηκαν οἱ Γεώργιος Ραιδεστηνὸς (1680)<sup>366</sup>, Παναγιώτης Χαλάτζογλου (1728)<sup>367</sup> καὶ Ἰωάννης Τραπεζούντιος<sup>368</sup>. Ὁ Δανιὴλ ὁ ἀπὸ Τυρούντου τῆς Θεσσαλίας διετέλεσε μαθητὴς τοῦ Παναγιώτη Χαλάτζογλου. Δίδαξε στὴ Β' μετὰ τὴν ἄλωση ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ σχολή<sup>369</sup>. Ὁ Ἰάκωβος Πελοποννήσιος (Γιακουμάκης) διετέλεσε μαθητὴς τοῦ Ἰωάννου Τραπεζούντιου. Διακρίθηκε γιὰ τὸ σεμνὸ ἐκκλησιαστικὸ τοῦ ὑφος. Ὡς πρωτοψάλτης, δίδασκε ἐπίσης καὶ στὴ μουσικὴ σχολή.

---

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 160-161. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Μανουὴλ Χρυσάφης, ΘΗΕ, τ. 12, σ. 402. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὀκταηχία, ὅπ.π., σ. 149-153. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, ὅπ.π., σ. 69.

<sup>365</sup> Ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ νέος συνέθεσε τὸ Παλαιὸ ἡ Ἀργὸ Ἀναστασιατάριο, στὸ δόποιο ἐμελοποίησε καὶ τὰ ἔνδεκα Ἐωθινὰ Δοξαστικά, τὸ Παλαιὸ ἡ Ἀργὸ Στιχηράριο, καθὼς καὶ πληθώρα ἄλλων ὑμνων. Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Μανουὴλ Χρυσάφης, ΘΗΕ, τ. 12, σ. 402.

<sup>366</sup> Ὁ Γεώργιος Ραιδεστηνὸς συνέθεσε μαθήματα τῆς Παπαδικῆς καὶ ἀργὰ ἔντεχνα Πασαπνοάρια τοῦ δρόσου σὲ διαφόρους ἥχους. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 163. Γ. Σ. ΑΜΑΡΙΑΝΝΑΚΗ, Γεώργιος Ραιδεστηνός, ΘΗΕ, τ. 10, σ. 754. Ὁ Γεώργιος Ραιδεστηνὸς ἐφάρμοσε τὸν καινοφανῆ καλλωπισμόν, ὁ δόποιος ἀποτελοῦσε ἔνα ἀπὸ τὰ ἔξελιγμένα χαρακτηριστικὰ τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς τοῦ 17ου αἰώνα. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γεώργιος ὁ Ραιδεστηνὸς ὁ Α', ΛΕΜ, τ. 1, σ. 470.

<sup>367</sup> Ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἄσματα, ποὺ συνέθεσε ὁ Παναγιώτης Χαλάτζογλου, εἶναι καὶ ὁ καλοφωνικὸς εἰδιὸς «Ἐφριξε γῆ» σὲ ἥχο πλ. Α' μὲν κράτημα σὲ ἥχο βαρὺ κατὰ τὸ διατονικὸ γένος. Συνέγραψε καὶ μικρὸ ἐγχειρίδιο περὶ Μουσικῆς Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 163-164. Πρβλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Χαλάτζογλου Παναγιώτης, ΛΕΜ, τ. 6, σ. 454.

<sup>368</sup> Μὲ προτροπὴ τοῦ τότε πατριαρχεύοντος Κυρίλλου Ε' τοῦ ἀπὸ Ἀδριανούπολεως τὸ 1756 ὁ Ἰωάννης Τραπεζούντιος συνέθεσε ἀργὰ πασαπνοάρια, πολυνελέους, δοξολογίες καὶ ἄλλα. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 165. Ὁ Ἰωάννης Τραπεζούντιος, βλέποντας τὶς προατικὲς δυσκολίες, ποὺ δημιουργοῦσε στοὺς ἱεροψάλτες τὸ τότε γραφικὸ σύστημα (ἡ παλαιὰ παρασημαντική), προσπαθοῦσε νὰ βρεῖ ἔνα σύστημα πιὸ ἀπλό. Γι' αὐτὸ καὶ χρησιμοποίησε νέα σημάδια καὶ ἔνα τρόπο γραφῆς πιὸ ἀναλυτικό, στὸν δόποιο μετέγραψε πολλὰ ἀρχαῖα κείμενα. Σ' αὐτὸ τὸν νέο τρόπο γραφῆς ἔγραψε καὶ δικά του ἔργα. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἰωάννης ὁ Τραπεζούντιος, ΛΕΜ, τ. 2, σ. 465. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 99.

<sup>369</sup> Ὁ Δανιὴλ ὁ ἀπὸ Τυρούντου γνώριζε καὶ τὴν ἔξωτερικὴ μουσική, γι' αὐτὸ καὶ ἔξεδωκε μιὰ συλλογὴ μὲ διάφορα ἀσιατικὰ καὶ ἐλληνικὰ ἄσματα, ποὺ φέρει τὸν τίτλο «Ἐντέρη». Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ βυζαντινή, ὁ Δανιὴλ γνώριζε τὴν ἀραβοπερσικὴ καὶ τὴν τουρκικὴ μουσική. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Δανιὴλ ὁ Πρωτοψάλτης, ΛΕΜ, τ. 2, σσ. 14-15.

Μὲ προτροπὴ τοῦ πατριάρχου Γρηγορίου τοῦ Ε' διώρθωσε διάφορα λάθη, τὰ ὅποια εἶχαν παρεισφρήσει στὰ ἐκκλησιαστικὰ βιβλία. Ὁ Ἱάκωβος θεωρεῖται ὡς ὁ πρῶτος, ὁ ὅποιος μελοποιοῦσε κατὰ τὸ νόημα τῶν λέξεων, παραβλέποντας τὸν ρυθμὸν τῆς μουσικῆς. Γι' αὐτὸν τὸν λόγον ὁ Πέτρος Βυζάντιος, ὃντας τότε Λαμπαδάριος, ἀγανακτοῦσε πολύ<sup>370</sup>. Ὁ Πέτρος Βυζάντιος ὁ φυγάς<sup>371</sup> διαδέχθηκε τὸν Ἱάκωβο Πελοποννήσιο. Ἡταν δεξιοτέχνης τῆς πανδούρίδας καὶ τοῦ ἀραβικοῦ πλαγίαυλου (νέι). Ὁ τότε πατριάρχης Καλλίνικος ὁ ἀπὸ Νικαίας ἔπαινε τὸν Πέτρο ἀπὸ τὴν πρωτοψαλτία, λόγω τοῦ ὅτι παντρεύτηκε δύο φορές<sup>372</sup>. Πέτρος ὁ Βυζάντιος συνέχισε τὸ ἔξηγητικὸν ἔργον τοῦ δασκάλου τοῦ Πέτρου του Πελοποννήσου. Ὁ Μανουὴλ Βυζάντιος διαδέχθηκε τὸν Πέτρο Βυζάντιο στὴν πρωτοψαλτία, διετέλεσε δὲ μαθητὴς τοῦ Ἱακώβου Πρωτοψάλτη<sup>373</sup>.

Ὁ Γρηγόριος Λευτῆς διαδέχθηκε στὴν πρωτοψαλτία τὸν Μανουὴλ Βυζάντιο. Εἶναι ἔνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἐφευρέτες τῆς νέας ἀναλυτικῆς μεθόδου. Διετέλεσε μαθητὴς τοῦ Ἱακώβου Πρωτοψάλτη, Πέτρου τοῦ Βυζαντίου καὶ Γεωργίου τοῦ Κρητός. Γνώριζε ἐπίσης καὶ τὴν ἔξωτερη μουσικὴ<sup>374</sup>. Δίδαξε στὴν

<sup>370</sup> Ὁ Ἱάκωβος Πελοποννήσιος μελοποίησε δύο ἀσματικοὺς κανόνες σὲ Δ' ἡχο. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 165-167. Ἀπὸ τὰ κλασσικάτερα ἔργα τοῦ Ἱακώβου Πρωτοψάλτη θεωροῦνται τὸ «Ὕδη βάπτεται κάλαμος...» καὶ τὸ «Σιγησάτω...». Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἱάκωβος ὁ Πρωτοψάλτης, ΛΕΜ, τ. 2, σσ. 438-439.

<sup>371</sup> Ωνομάστηκε «φυγάς», γιατί, ὅταν παύτηκε ἀπὸ τὴν θέση τοῦ πρωτοψάλτη ἐπὶ πατριαρχείας Καλλινίκου τοῦ Ε', λόγω τοῦ ὅτι ἔαναπαντρεύτηκε, ἔφυγε στὴ Χερσῶνα τὸ 1801 καὶ ἀργότερα στὸ Ἰάσιο τῆς Μολδαβίας, ὅπου καὶ πέθανε τὸ 1808. Μελοποίησε μία σειρὰ χερουσβικὰ καὶ τρεῖς σειρές κονωνικὰ «Αἰνεῖτε....». Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 99. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Πέτρος ὁ Βυζάντιος («δ φυγάς»), ΛΕΜ, τ. 5, σ. 72.

<sup>372</sup> Δὲν ἐπιτρεπόταν στοὺς ιεροφάλτες τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας νὰ παντρεύονται δύο φορές, ἐπειδὴ ἡσαν καὶ αὐτοί, ὡς ἀναγνῶστες, κατώτεροι κληρικοί. Βλ. ΓΕΩΡΓ. Σ. ΑΜΑΡΓΙΑΝΝΑΚΗ, Πέτρος ὁ Βυζάντιος, ΘΗΕ, τ. 10, στ. 376-377.

<sup>373</sup> Ὁ Μανουὴλ Βυζάντιος συνέθεσε πολλὰ εῖδη ὕμνων καὶ συντόμευσε τὸ μέγιστο «Μακάριος ἀνὴρ» τοῦ Πέτρου Πελοποννήσου. Πρβλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Βυζάντιος Μανουὴλ, ΛΕΜ, τ. 1, σσ. 421-422.

<sup>374</sup> Ὁ Γρηγόριος ἔγραψε τὸ 1805 μιὰ δύγκωδέστατη Παπαδικὴ, ἡ ὅποια ἀποτελεῖται ἀπὸ 1282 σελίδες. Μετέφερε ἀπὸ τὴν ἀρχαία παρασημαντικὴ πολλὰ μέλη, συνέγραψε τὸ πεντάτομο ἀργὸ Στιχηράριο καὶ ἐτόνισε τὸ ἀρχαίοτατο μέλος τοῦ Ἀποστόλου καὶ τοῦ Εὐαγγελίου.

Πατριαρχική Μουσική Σχολή, ή όποια ίδρυθηκε τὸ 1815<sup>375</sup>. Τὸν Γρηγόριο διαδέχθηκε τὸ 1822 ὁ Κωνσταντίνος Βυζάντιος.

Ο Πέτρος Πελοποννήσιος γεννήθηκε γύρω στὸ 1730 στὴν Πελοπόννησο, γι' αὐτὸ καὶ φέρει τὸ ἐπίθετο Πελοποννήσιος, καὶ ἀποτελεῖ τὴν τέταρτη πηγὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Διετέλεσε μαθητὴς τοῦ Ἰωάννη Τραπεζούντιου καὶ εἰσήγαγε δικό του σύστημα γραφῆς, ἀπλούστερο ἀπὸ τὰ ἡδη προϋπάρχοντα. Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Ἰωάννη Τραπεζούντιου, διωρίστηκε Λαμπαδάριος τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας. Πρωτοφάλτης τότε ἦταν ὁ Δανιήλ. Δίδαξε τὴν ψαλτικὴ τέχνη στὴν Β΄ πατριαρχικὴ σχολή, ποὺ ίδρυθηκε τὸ 1776. Πέθανε στὴν Κωνσταντινούπολη στὸ λοιμὸ τοῦ 1777. Τὰ ἔργα του διακρίνονται γιὰ τὸ ἀπλὸ καὶ ἀπέριττο ἐκκλησιαστικὸ μέλος. Εἶχε τὴ δυνατότητα καὶ τὸ χάρισμα νὰ μπορεῖ νὰ γράψει δποιοδήποτε μέλος ἀκουγε, ἔστω γιὰ πρώτη φορά. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ Τούρκοι, στοὺς ὁποίους ὁ Πέτρος ἦταν γνωστὸς ὡς Πετράκης ὁ Μέγας (Petraki-i Kebir), τὸν ὠνόμαζαν Χιρσίς Πέτρος, δηλαδὴ κλέπτης-Πέτρος καὶ Χότζας, δηλαδὴ δάσκαλος<sup>376</sup>. Δίδαξε ἀκόμη στὸν πρωτοφάλτη τοῦ ἀρμενικοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ Τερετζούν Χαμπαρατζούν τὸν τρόπο γραφῆς τῶν μουσικῶν μελῶν. Κατὰ τὴν κηδεία του μάλιστα οἱ δεοβίσηδες, μετὰ ἀπὸ ἄδεια τοῦ πατριαρχη, ἔψαλαν, συνοδεύοντας τὴν ψαλμωδία τους μὲ πλαγίαυλο. Κάποιος μάλιστα κατέβηκε στὸν τάφο καὶ ἀπέθεσε τὸν πλαγίαυλο στὴ σορὸ τοῦ Πέτρου, λέγοντας: «Ω μακαρίτα διδάσκαλε, λάβε καὶ ἀφ' ἡμῶν τῶν δρφανῶν μαθητῶν σου τὸ τελευταῖον τοῦτο δῶρον, ἵνα συμψάλλῃς ἄσματα δι' αὐτοῦ εἰς τὸν Παράδεισον μετὰ τῶν ἀγγέλων»<sup>377</sup>.

<sup>375</sup> Ας σημειώσουμε ὅτι ὁ Γρηγόριος γεννήθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1777, τὴ μέρα ποὺ πέθανε ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος. Ο Γρηγόριος ἦταν καλλίφωνος καὶ δεινὸς ἐκτελεστὴς τῆς πανδυορίδας. Γνώριζε τὴν ἀρμενικὴ καθὼς καὶ τὴν ἀραβοπερσικὴ μουσική, τὴν δποία διδάχθηκε ἀπὸ τὸν ὀνομαστὸ χανεντὲ Ντέτε Ισμαηλάχη. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γρηγόριος ὁ Λευίτης (ὅ Πρωτοφάλτης). ΛΕΜ, τ. 1, σσ. 539-540.

<sup>376</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, δπ.π., σσ.185-188.

<sup>377</sup> Ο Πέτρος Πελοποννήσιος μετέγραψε στὴ δική του γραφὴ τὰ μεγάλα κεκραγάρια τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, τὰ μεγάλα ἑωθινὰ τοῦ Ἰωάννη Γλυκῆ, τὰ μεγάλα Ἀνοιξαντάρια, τὸ «Ἀνωθεν οἱ Προφῆται...». Συνέθεσε τὸ σύντομο καὶ ἀργὸ Στιχηράριο, τὸ Εἰρημολόγιο, τὸ Κρατηματάριο, τὸ Οἰκηματάριο, τὴν Παπαδική. Μελοποίησε ἀκόμη τὸ σύντομο καὶ ἀργὸ Ἀναστασιματάριο, τὸ Εἰρημολόγιο Καταβασιῶν, τὸ Δοξαστάριο, τρεῖς σειρὲς Χερουβικὰ ἀργὰ καὶ μιὰ σύντομα, τρεῖς σειρὲς Κοινωνικῶν, καλοφωνικοὺς Εἰρημοὺς καὶ πολλὰ ἄλλα.

Μετά τὸν Πέτρο ἔγινε κάποια προσπάθεια νὰ ἀπλοποιηθεῖ τὸ πολύπλοκο σύστημα γραφῆς ἀπὸ τὸν Ἀγάπιο τὸν Παλλιέρο, ὁ ὄποιος προσπάθησε νὰ διδάξει στὸ Πατριαρχεῖο τὴν ψαλτικὴ τέχνη μὲ εὐδωπαῖκὴ σημειογραφία<sup>378</sup>. Ἀφοῦ ὅμως ἀπέτυχε ἡ προσπάθειά του, κατέβαλε δεύτερη προσπάθεια νὰ διδάξει τὴν μουσικὴν, χρησιμοποιῶντας κάποιο ὀλφαβητικὸ σύστημα, τὸ ὄποιο δίδαξε στὸ Ἀγιον Ὄρος, στὴν Ἐφεσο καὶ στὴν Κωνσταντινούπολη. Πάλι ὅμως ἀπέτυχε, καὶ ἔτσι μετέβη στὸ Βουκουρέστι, ὅπου καὶ ἀπέθανε τὸ 1815. Γεώργιος δὲ Κρῆς εἶναι ὁ ἐπόμενος μεγάλος σταθμὸς μετὰ τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο. Στὴν Κωνσταντινούπολη διετέλεσε μαθητὴς τῶν Μελετίου Σιναϊτού καὶ Ἰακώβου τοῦ Πελοποννήσιου. Ἡ γραφὴ, τὴν ὄποια χρησιμοποίησε ἡταν ἡ ἀναλυτικὴ. Θεωρεῖται πρόδρομος τῶν τριῶν διδασκάλων, δύο ἀπὸ τοὺς ὄποιους, δὲ Γρηγόριος δὲ Λευτῆς καὶ ὁ Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, ὑπῆρξαν μαθητές του. Οἱ Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος βασίστηκαν πάνω στὴ γραφὴ τοῦ Γεωργίου τοῦ Κρητός, γιὰ νὰ δημιουργήσουν τὴ δικὴ τους ἀναλυτικὴ γραφὴ. Μεταξὺ τῶν μαθητῶν του ὑπῆρξε καὶ ὁ Θεόδωρος Φωκαεύς. Δὲν πρόλαβε νὰ συνεργαστεῖ μὲ τοὺς τρεῖς διδασκάλους τῆς νέας μεθόδου, ἀφοῦ ἀπέθανε στὶς Κυδωνίες τὸ 1814. Προτοῦ μάλιστα κοιμηθεῖ, ἔλχε προσκληθεῖ πολλὲς φορὲς στὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τοὺς τρεῖς διδασκάλους<sup>379</sup>.

Τὸ 1814 οἱ τρεῖς διδασκαλοὶ, ἀρχιμ. Χρύσανθος, Γρηγόριος δὲ Λαμπαδάριος καὶ Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας δημιούργησαν τὴ νέα παρασημαντικὴ, ἡ ὄποια εἶναι ἐν χρήσει μέχρι σήμερα<sup>380</sup>. Οἱ τρεῖς διδασκαλοὶ, ἀντὶ τῆς χρήσεως τῆς

Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 181-189. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 99. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Πέτρος δὲ Πελοποννήσιος, ΘΗΕ, τ. 10, στ. 375-376. DIMITRI CONOMOS, Petros Peloponnesios, NGDMM, τ. 14, σ. 592. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Πέτρος δὲ Πελοποννήσιος, ΛΕΜ, τ. 5, σσ. 73-76.

<sup>378</sup> Ὁ Ἀγάπιος ἡταν κάτοχος τῆς δυτικῆς καὶ μερικῶς καὶ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἀγάπιος Παλλιέρος, ΛΕΜ, τ. 1, σσ. 37-38. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σσ. 105-106.

<sup>379</sup> Γεώργιος δὲ Κρῆς μελοποίησε πολλοὺς ὑμνοὺς, μεταξὺ τῶν ὄποιων τὸν πολυέλεο «Λόγον ἀγαθὸν...» σὲ ἥχο βαρύ, τὸ ἐπικήδειο ἄσμα «Μετὰ τῶν ἀγίων...» σὲ ἥχο πλ. Δ', τὸ «Μακάριος ἀνήρ...» σὲ σύντομο εἰρημολογικὸ μέλος τὸ ἀργὸ «Δύναμις», τὸν καλοφωνικὸ εἶρμό «Τὴν δέησίν μου δέξαι τὴν πενιχράν» καὶ πολλὰ ἄλλα. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γεώργιος δὲ Κρῆς, ΛΕΜ, τ. 1, σ. 468.

<sup>380</sup> Βλ. ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί, σ. 57, ὑποσημ. 3. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Οκταηχία, ὅπ.π., σ. 192 ἔξ. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Θέματα, ὅπ.π., σσ. 99-105.

πολυσύλλαβης παραλλαγῆς, εἰσήγαγαν τὴ μοσοσύλλαβη, πα, βου, γα, δι, κε, ζω, νη, πα. Κάποιους χαρακτῆρες τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς δὲν τοὺς κράτησαν, κάποιους ἄλλους τοὺς κράτησαν, ἐνῷ εἰσήγαγαν κάποιους νέους. Στὴ νέα παρασημαντικὴ μεταφέρθηκαν ὅλα τὰ παλαιὰ μέλη, τὰ ὅποια ἦταν γραμμένα κυρίως ἀπὸ τὴ γραφὴ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου<sup>381</sup>. Ἰδούθηκε μάλιστα τότε καὶ ἡ Δ' πατριαρχικὴ μουσικὴ σχολὴ στὴν Κωνσταντινούπολη, μὲ φροντίδα τοῦ τότε πατριάρχη Κυρίλλου τοῦ ΣΤ', στὴν ὅποια ὁ μὲν Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος δίδαξαν τὸ πρακτικὸ μέρος, ὁ δὲ Χρύσανθος τὸ θεωρητικό<sup>382</sup>. Ἡ Δ' σχολὴ παρέμεινε σὲ λειτουργία μέχρι τὸ 1821, ὅπόταν λόγω τῆς ἑθνικῆς ἔξεγέρσεως ἔκλεισε. Στὴ σχολὴ φοιτοῦσαν οἱ μαθητὲς γιὰ δύο χρόνια καὶ, ὅταν τελείωναν, λάμβαναν δίπλωμα διδασκάλου τῆς μουσικῆς. Ἡ σχολὴ αὐτὴ ἀνέδειξε πάμπολλους ἴεροψάλτες καὶ μουσικούς, οἱ ὅποιοι μὲ τὴ σειρά τους δίδαξαν τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στοὺς νεώτερους.

Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας διετέλεσε μαθητῆς τοῦ Ἱακώβου πρωτοψάλτου καὶ Γεωργίου Κρητός, εἶχε δὲ καὶ τὸ ψευδώνυμο «Γιαμαλής», λόγω τοῦ μαύρου κρεατώδους ἔξοιδήματος, τὸ ὅποιο εἶχε στὸν κρόταφο. Γιὰ δεκαοκτὼ χρόνια μετέφερε στὴ νέα παρασημαντικὴ ὅλα τὰ μέλη ἀπὸ τὸν Ἱωάννη Δαμασκηνὸ μέχρι τὸν Μανουὴλ Πρωτοψάλτη. Ὄλα τὰ ἔργα του ἀνέοχονται σὲ ἑβδομῆντα τόμους<sup>383</sup>. Πέθανε στὴ Χάλκη πενέστατος τὸ 1840<sup>384</sup>.

<sup>381</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σ. 11. Δὲν ὑπάρχει ἡ δὲν ἔχει βρεθεῖ μέχρι σήμερα ὅποιαδήποτε θεωρητικὴ πραγματεία καὶ ἔρμηνεία τοῦ τρόπου ἔργασίας τῶν τριῶν διδασκάλων, οὕτε ἔχουν συγγράψει κάποια κλεῖδα τῆς ἀναγνώσεως τῶν πολλῶν μουσικῶν κωδίκων, οἱ ὅποιοι βρίσκονται στὶς βιβλιοθήκες τῶν μονῶν στὴν Ἑλλάδα, Κύπρο, καθὼς καὶ στὰ ἰδρύματα τοῦ ἔξωτερου. Βλ. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 6.

<sup>382</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 232-233.

<sup>383</sup> Αὐτοὶ οἱ τόμοι ἀγοράστηκαν τὸ 1838 ἀπὸ τὸν πατριάρχη Ἱεροσολύμων Ἀθανάσιο, συμπτύχθηκε σὲ λιγάτερους τόμους καὶ βιβλιοδετήθηκε πολυτελῶς ἀπὸ τὸν Πατριάρχη τῆς Σιών Κύριλλο τὸν Β'. Μὲ ἐντολή του οἱ τόμοι φυλάχθηκαν στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Παναγίου Τάφου, στὸ Φανάρι τῆς Κωνσταντινούπολης. Μελοποίησε μεταξὺ ἄλλων τὸ «Μακάριος ἀνήρ...», «Εἶδομεν τὸ φῶς...» δικτάηχο, «Ρόδον τὸ ἀμάραντον...» δικτάηχο, κρατήματα, πολυελέους, ἀνοιξαντάρια, δοξολογίες, μιὰ σειρὰ χερουβικὰ καὶ κοινωνικὰ «Αἶνεῖτε...», τὸ μέγιστο στιχηρό «Κύριε ἡ ἐν πολλαῖς ὅμαρτίαις...» καὶ πολλὰ ἄλλα. Έρμήνευσε καὶ ἔξεδωκε σὲ Β' ἔκδοση τὸ Ἀναστασιαράριο καὶ τὸ ἀργοσύντομο Εἰρημολόγιο Καταβασιῶν Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου. Μελοποίησε δὲ ἴδιος τοὺς ἀναστάσιμους κανόνες, καθὼς καὶ τὰ κατανυκτικὰ

‘Ο Χρύσανθος, μητροπολίτης Προύσης, διετέλεσε μαθητής τοῦ Πέτρου Βυζαντίου. Ὁξερε τὴν Ἑλληνικὴν, Λατινικὴν καὶ Γαλλικὴν γλῶσσαν, καὶ γνώριζε εὐρωπαϊκὴν καὶ ἀραβοπερσικὴν μουσικὴν. Ἐπαιζε εὐρωπαϊκὸν φλάουτον καὶ ἀραβοπερσικὸν νέι. Ὁταν ἦταν ἀρχιμανδρίτης, κατηγορόθηκε ὅτι ἐφαρμόζει μονοσύλλαβους φθόγγους στὶς κλίμακες καὶ ὅτι γράφει μὲ λεπτομέρειες τὰ παλαιὰ μέλη. Ἐτσι ἐξωρίστηκε στὴν πατρίδα του Μάδυτο. Ἐκεῖ δίδασκε τὴν φαλικὴν τέχνην. Καὶ ὅσοι μάθαιναν τὴν μουσικὴν μὲ μονοσύλλαβους φθόγγους, τὴν μάθαιναν μέσα σὲ δέκα μῆνες, ἐνῶ ὅσοι μάθαιναν τὸ ἀρχαῖο σύστημα, μέσα σὲ δέκα χρόνια. Ὁταν δὲ τότε μητροπολίτης Ἡρακλείας Μελέτιος πῆγε νὰ ἐπιθεωρήσει τὸ ἀνεγειρόμενο σπίτι του, ἀκούσει τοὺς κτίστες νὰ ψάλλουν ἔντεχνα μαθήματα, τὰ λεγόμενα «δεινά». Ὁταν τοὺς ρώτησε ποιὸς τοὺς τὰ ἔμαθε, τότε αὐτοὶ ἀπάντησαν δὲ ἀρχιμ. Χρύσανθος στὰ Μάδυτα. Τότε κατάλαβε τὸ λάθος, ποὺ ἔκαναν, καὶ μεσολάβησε, ἔτσι ὥστε νὰ ἀρθεῖ ἡ ἐξορία τοῦ Χρυσάνθου. Ἐτσι ἡ σύνοδος διέταξε τὸν Χρύσανθο μαζὶ μὲ τὸν Γρηγόριο καὶ τὸν Χουρμούζιο νὰ ἑτοιμάσουν τὸ νέο σύστημα γραφῆς καὶ νὰ ἰδρύσουν καὶ Σχολή, στὴν δοπία νὰ διδάξουν τὴν νέα μέθοδο. Ἀμείβοντας τοὺς κόπους του ἡ σύνοδος, τὸν χειροτόνησε μητροπολίτη Δυρραχίου. Πέθανε στὴν Προύσα τὸ 1843<sup>385</sup>.

Ο φιλόμουσος ἑθνομάρτυρας ἀρχιεπίσκοπος Κύπρου Κυπριανὸς (1810-1821) ἀποστέλλει τρεῖς κληρικούς, τὸν σύγκελλο Μελέτιο καὶ τοὺς κληρικοὺς Ἰεζεκιὴλ καὶ Λεόντιο<sup>386</sup>

---

τροπάρια. Μελοποίησε ἀκόμη τὸ δίτομο Δοξαστάριο ἡ ἀργὸ Στιχηράριο κατὰ μίμηση Ἰακώβου Πρωτοψάλτου καὶ τὴ συλλογὴ τῶν ἴδιομέλων Μανουὴλ πρωτοψάλτη. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, δπ.π., σσ. 199-200.

<sup>384</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, ΘΗΕ, τ. 12, στ. 160. Προβλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, δπ.π., σ. 24, ὑποσημ. 22. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Χουρμούζιος Γεώργιος (δ «Χαρτοφύλαξ»), ΛΕΜ, τ. 6, σσ. 594-595.

<sup>385</sup> Συνέγραψε θεωρητικό, τὸ δόπιο τυπώθηκε τὸ 1821 στὸ Παρίσι, καθὼς καὶ τὸ Μέγα Θεωρητικόν, τὸ δόπιο ἐκδόθηκε στὴν Τεργέστη τὸ 1832 ἀπὸ τὸν Παναγιώτη Πελοπίδα. Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, Χρύσανθος ὁ ἐκ Μαδύτου, ΘΗΕ, τ. 12, στ. 396. Ὁ Χρύσανθος συνέθεσε πολλὰ μέλη, τὰ δόπια δῆμως κάηκαν σὲ μιὰ πυρκαιμά. Γι’ αὐτὸν ἐπίσης ἀναφέρεται ὅτι ἔκανε διάφορες μεταγραφὲς ἀπὸ βυζαντινὴ σὲ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ καὶ ἀντίθετα καὶ μελοποιοῦσε διάφορα ἔργα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς σὲ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία καὶ διάφορα θέματα τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς μὲ χαρακτῆρες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Χρύσανθος Προύσσης, ΛΕΜ, τ. 6, σσ. 620-621.

<sup>386</sup> Περὶ τῶν τριῶν τούτων Κυπρίων καὶ τοῦ μουσικοῦ ἔργου τους (ἐν μέρει) βλ. ἀναλυτικώτερα Χαραλάμπου Παπαδοπούλου, «Τὸ Μουσικὸν Ἔργον τοῦ

κατά τὴν δεκαετία τοῦ 1810, καὶ μᾶλλον πρὸ τοῦ 1816, στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου καὶ μαθαίνουν τὴν νέα ἀναλυτικὴν μέθοδο ἀπὸ τοὺς τρεῖς διδασκάλους, Χρύσανθο, Γρηγόριο καὶ Χουρμούζιο. Εἰδικώτερα ὁ Μελέτιος τουλάχιστον πρέπει νὰ μαθήτευσε πιθανώτατα καὶ στὸν Γεώργιο Κρῆτα, ἢν πράγματι οἱ ἀναφορὲς σ' αὐτὸν<sup>387</sup> στὸν κώδικα τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυροβουνίου ὡς «καὶ ἡμετέρου διδασκάλου» ἀφοροῦν τὸν ἴδιο προσωπικά<sup>388</sup>. Μὲ τὴν ἔκρηξην ὅμως τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης καὶ ἐξ αἰτίας τῆς ἐκρυθμητικῆς κατάστασης, ποὺ ἀκολούθησε, στὰ πλαίσια τῆς ὁποίας ἔκλεισε καὶ ἡ Μουσικὴ Πατριαρχικὴ Σχολή, οἱ τρεῖς πατέρες ἐπιστρέφουν στὴν Κύπρο, ὅπου μεταλαμπαδεύουν τὸ γνήσιο Κωνσταντινουπολίτικο ψαλτικό ὑφος.

Τὰ πρῶτα ἔντυπα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς στὴν νέα παρασημαντικὴν ἐκδίδονται τὸ 1819-1820. Ὁ μαθητὴς τοῦ Χρυσάνθου, Παναγιώτης Πελοπίδας ἐκδίδει τὸ 1832 τὸ θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων<sup>389</sup>. Ἀπὸ τότε ἀρχισαν νὰ ἐκδίδονται σὲ τυπογραφεῖο διάφορα μουσικὰ κείμενα<sup>390</sup>. Αρχικὰ ὁ πατριαρχικής Κύριλλος ἀντιτάχθηκε στὴν νέα μέθοδο, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Πρωτοψάλτη, ἀργότερα ὅμως, μὲ προτροπὴ τοῦ μητροπολίτου Ἐφέσου Διονυσίου, δέχθηκε καὶ

---

Στυλιανοῦ Χουρμούζιον καὶ βιογραφικὰ σημειώσεις αὐτοῦ», *Κυπριακαὶ Σπουδαί*, ΜΔ' Λευκωσία 1980, σσ. 153-181 (ἰδίως 154-155) καὶ, Θεοδώρου Παπαδοπούλου, «Ἡ Κύπρος καὶ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παράδοση», *Κυπριακαὶ Σπουδαί*, ΜΕ' Λευκωσία 1981, σσ. 335-345 (ἰδίως 336-337).

<sup>387</sup> Βλ. Μουσικὸς Κώδικας Σταυροβουνίου 30, *Καλοφωνικὸν Εἰρμολόγιον τοῦ ἔτους 1823*, φφ. 27<sup>ῃ</sup> καὶ 135<sup>ῃ</sup>.

<sup>388</sup> Βλ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, «Μουσικὸς κώδικας Σταυροβουνίου 30· Ἡ φαλτικὴ παράδοση στὴν Κύπρο κατὰ τὸν ιθ' αἱ. καὶ ἡ σχέση τῆς μὲ τὴν Γ' Πατριαρχικὴν Σχολὴν τῆς Πόλης», *Τὰ Γένη καὶ Εἴδη τῆς Βυζαντινῆς Μελοποίας. Πρακτικὰ Β' Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ* (Αθῆνα 15-19 Οκτωβρίου 2003), Αθῆνα 2006, σ. 461-463.

<sup>389</sup> Ὁ Παναγιώτης Πελοπίδας, ὅταν πῆγε στὴν Τεργέστη, γιὰ νὰ ἐκδώσει τὸ Μεγάλο Θεωρητικό τοῦ Χρυσάνθου (ἀφοῦ εἶχε ἀγοράσει τὸ πρωτότυπο χειρόγραφο), συνάντησε, λόγω τῆς ἀπειρίας τῶν τυπογράφων, μεγάλες δυσκολίες. Γι' αὐτὸν καὶ ἡ ἐκδοση κράτησε πολλὰ χρόνια, καὶ δημιούργησε στὸν Πελοπίδα ύπερδρεπόντα ἔξοδα. Ἐτσι, ὅταν τὸ 1832 ἐκδίδεται τὸ θεωρητικό, ὁ Πελοπίδας πεθαίνει. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Πελοπίδας Παναγιώτης*, ΛΕΜ, τ. 5, σ. 37.

<sup>390</sup> Στὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὸ 1825 μέχρι τὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα ἀναπτύχθηκε μεγάλη ἐκδοτικὴ δραστηριότητα. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσικὴ*, ὅπ.π., σ. 21.

διέταξε και ἐπίσημα πλέον τὴν εἰσαγωγὴ τῆς μεθόδου στὰ πατριαρχεῖα και σὲ ὅλες τὶς Ἐκκλησίες τῆς δικαιοδοσίας τοῦ Πατριαρχείου<sup>391</sup>. Ὑπῆρξαν βέβαια και πολλοί, οἵ δποτοι ἀντέδρασαν στὴν εἰσαγωγὴ τῆς νέας παρασημαντικῆς, ὅπως ὁ πρωτοψάλτης Κωνσταντίνος ὁ Βυζάντιος<sup>392</sup>. Ὁ Πέτρος Ἐφέσιος γνώριζε, τόσο τὴν ἀρχαία και νέα παρασημαντική, ὅσο και τὴν ἐξωτερική μουσική. Μαθήτευσε κοντά στὸν Γεώργιο Κρῆτα και στοὺς τρεῖς διδασκάλους στὴν Πατριαρχικὴ Σχολή. Ἐφεύρε τὸν μουσικὸ τύπο, ἀφοῦ κατασκεύασε τὰ στοιχεῖα τῶν μουσικῶν χαρακτήρων, τὰ δποτα χρησιμοποιεῖ τὸ τυπογραφεῖο, και ἔτσι ἀπάλλαξε τοὺς μουσικοὺς ἀπὸ τὸν κόπο τῆς ἀντιγραφῆς τῶν μουσικῶν κειμένων<sup>393</sup>. Δίδαξε στὴν ἡγεμονικὴ μουσικὴ σχολὴ τοῦ Βουκουρεστίου. Ἀπέθανε τὸ 1840. Ὁ Ἀθανάσιος Ἱεράρχης Σελευκείας γεννήθηκε γύρω στὰ τέλη τοῦ ΙΗ' αἰώνα στὴ Λευκωσία τῆς Κύπρου. Ὑπῆρξε λόγιος μουσικός, γνώστης τῆς παλαιᾶς και νέας παρασημαντικῆς, καθώς και τῆς ἀραβοπερσικῆς μουσικῆς. Διετέλεσε μαθήτης Γεωργίου τοῦ Κρητός, καθώς και τῶν τριῶν διδασκάλων στὴν Πατριαρχικὴ Σχολή. Κοιμήθηκε τὸ 1850 στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>394</sup>. Τὰ ἔργα τοῦ Ἀθανασίου

<sup>391</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 196.

<sup>392</sup> Ὑπῆρξαν πολλὲς περιπτώσεις, στὶς δποτες στὸ ἔνα ἀναλόγιο ἔψαλλαν ἀπὸ τὴ γραφὴ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ἐνῶ στὸ ὄλλο ἀναλόγιο ἔψαλλαν ἀπὸ τὴ νέα γραφὴ· κανένας δὲν παραπονέθηκε ὅτι δὲν ὑπῆρξε σωστὴ ἡ μεταγραφή. Βλ. ὅπ.π., σσ. 196-197. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὀκταηχία, ὅπ.π., σ. 198. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι, ὅταν ὁ Κωνσταντίνος Βυζάντιος ἔψαλλε, δὲν ἐκινεῖτο κανένα ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ σώματός του, οὔτε ἀκόμη και ἡ κεφαλή του, ἀλλὰ μόνο τὰ χείλη του. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Βυζάντιος Κωνσταντίνος, ΛΕΜ, τ. 1, σ. 421.

<sup>393</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 202. Αὐτὸ βέβαια τὸ γεγονός εἶχε και θετικὰ και ἀρνητικὰ ἀποτελέσματα. Θετικά, διότι θὰ εὐκολύνοντο δσοι θέλουν νὰ τυπώσουν ἔνα μουσικὸ κείμενο· ἀρνητικά, διότι δὲν θὰ ἀντέγραφαν πλέον τὰ μουσικὰ χειρόγραφα και ἔτσι δὲν θὰ ἐμάθαιναν διὰ τῆς ἀντιγραφῆς τὴ σημειογραφία. Πολλοί μουσικοί, τόσο τῆς βυζαντινῆς, δσο και τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς (π.χ. Γ. Σ. Μπάχ), διένυναν ἐκατοντάδες χιλιόμετρα, προκειμένου νὰ βροῦν σὲ κάποια βιβλιοθήκη χειρόγραφα, τὰ δποτα νὰ ἀντιγράψουν και ἔτσι διὰ τῆς ἀντιγραφῆς νὰ μάθουν τὴ σημειογραφία. Ὁ Πέτρος Ἐφέσιος ἐρμήνευσε και ἔξεδωκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Βουκουρεστί τὸ 1820 τὸ πρωτότυπο Ἀναστασιμάταριο και τὸ σύντομο Στιχηράριο ἡ Δοξαστάριο Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου. Μελοποίησε χερούβικά, κοινωνικά, «Ἄξιόν ἔστιν...» στοὺς δκτῷ ηχους και ὄλλα. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Μουσική, ὅπ.π., σ. 24.

<sup>394</sup> Ὁ Ἀθανάσιος Σελευκείας ἐρμήνευσε τὸ ἀργὸ και σύντομο Είρμολόγιο Καταβασιῶν και διάφορα ὄλλα τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου.

περιηλθαν στὰ χέρια τοῦ μαθητῆ του Κυριακοῦ Φιλοξένους τοῦ Ἐφεσιομάγνητος.

Μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλλάδας ἀπὸ τοὺς Τούρκους τόσο ἡ πολιτεία, ὅσο καὶ ἡ Ἐκκλησία, ἔδειξαν μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν φαλτικὴ τέχνη. Τὸ 1837 ὁ βασιλιᾶς Ὀθωνας μὲ διάταγμά του συστήνει στὴν Ἀθῆνα Σχολεῖο Ψαλτικῆς, γιὰ νὰ μποροῦν ὅσοι ἐνδιαφέρονται νὰ μαθαίνουν τὴν πατροπαράδοτη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας<sup>395</sup>.

Ο Θεόδωρος Φωκαεὺς ἦταν υἱὸς τοῦ Ἱερέα Παράσχου ἀπὸ τὴν Φώκαια τῆς Ἐφέσου. Διετέλεσε μαθητὴς Γεωργίου τοῦ Κρητὸς καὶ τῶν τριῶν διδασκάλων. Ἐξέδωσε διάφορα μουσικὰ βιβλία, ὅπως τὸ Ἀναστασιματάριο Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου. Πέθανε τὸ 1848 στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>396</sup>.

Υπῆρχαν πολλοὶ μαθητὲς τῶν τριῶν διδασκάλων, οἱ ὅποιοι ἀργότερα μεταλαμπάδευσαν τὶς γνώσεις καὶ δεξιότητες, ποὺ ἔμαθαν σὲ διάφορες περιοχὲς τῆς Ἑλλάδας, ἀλλὰ καὶ στὸ ἔξωτερικό<sup>397</sup>. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τῶν τριῶν διδασκάλων ἦταν καὶ Ἱερωμένοι, καθὼς καὶ ἐπίσκοποι<sup>398</sup>.

Δεκατέσσερα χρόνια μετὰ τὴ δημιουργία τῆς νέας ἀναλυτικῆς μεθόδου ὁ Γεώργιος Λέσβιος<sup>399</sup> προσπάθησε ἀνεπιτυχῶς νὰ εἰσάξει δική του ἀπλούστερη μέθοδο. Καταγόταν ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη καὶ μαθήτευσε στὸν Γεώργιο Κρῆτα, καθὼς καὶ

<sup>395</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 21. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 294.

<sup>396</sup> Ο Θεόδωρος Φωκαεὺς ἔξέδωκε ἀκόμη τὸ καλοφωνικὸ εἰδικολόγιο Πέτρου τοῦ Μπερεκέτου, Κρητίδα τῆς θεωρίας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὴ «Μουσικὴ Μέλισσα», τὴν «Πανδώρα», ποὺ περιέχει ἐλληνικὰ καὶ τουρκικὰ ἄσματα καὶ τὴν «Εὐτέρη» ποὺ περιέχει ἀραβοπερσικὰ ἄσματα. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 207-208. Πρβλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Θεόδωρος ὁ Φωκαεὺς, *ΛΕΜ*, τ. 2, σσ. 383-384.

<sup>397</sup> Ο Ἱερέας Γρηγόριος Καλαγάννης ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη, ἔμαθε τὴ νέα παρασημαντικὴ ἀπὸ τοὺς τρεῖς διδασκάλους καὶ ἀργότερα τὴν ἐδίδαξε στὴ μουσικὴ σχολὴ στὴ Βιέννη, καθὼς καὶ στὴ Ριζάρειο Σχολὴ. Ἀπέθανε τὸ 1870. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 214.

<sup>398</sup> Βλ. Γρηγόριος ὁ Χίος Ἱεροδιάκονος, Ἀθανάσιος Σελευκείας Ἱεράρχης, ἀρχιμ. Δωρόθεος Ἀγιοταφίτης, Ἀνθιμος Ἐφεσιομάγνης Ἱεροδιάκονος, Γρηγόριος Βιζύης μητροπολίτης Χίου, Ζαχαρίας Βάρονης μητροπολίτης, Προκόπιος Σωζουαγαθούπολεως μητροπολίτης, Ζηνόβιος Ἱερομόναχος, Παρθένιος Μιρόστομος Ἱεροδιάκονος, Ἀρσένιος Μουλίνος Ἱερομόναχος, ἀρχιμ. Παΐσιος Ξηροποταμηνός, Ματθαίος Βατοπαιδινὸς μοναχός. Βλ. ὅπ.π., σσ. 202-226.

<sup>399</sup> Τὸ ἐπίθετό του ἦταν Ντουμανέλης.

στοὺς τρεῖς διδασκάλους. Τὸ 1827 δημοσίευσε χειρόγραφο σύστημα μουσικῆς μεθόδου, μὲ τὸ ὅποιο ἀνάγγελλε ὅτι θὰ μάθαιναν τὴ μουσικὴ μὲ πολὺ πιὸ εὔκολο τρόπο. Τὸ σύστημα αὐτὸ εἶχε ἀμετάβλητους τοὺς ἐπτὰ τονικοὺς χαρακτῆρες, οἱ ὅποιοι ἐδήλωναν τοὺς ἐπτὰ φθόγγους. Ἀκόμη πρόσθεσε καὶ ἄλλους ἥχους, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ὀκτὼ γνωστοὺς ἥχους<sup>400</sup>. Ἡ ἐλληνικὴ κυβέρνηση τοῦ Καποδιστροῦ μὲ διατάγματα ἴδρυσε στὴν Αἴγινα ἐπίσημη μουσικὴ σχολή, στὴν ὅποια διδασκόταν τὸ σύστημα τοῦ Γεωργίου Λεσβίου. Ἡ κυβέρνηση ὀρισε μισθοδοσία στὸν Γεώργιο Λέσβιο καὶ διώρισε τριμελῆ ἐπιτροπή, προσκαλῶντας τοὺς ἐνδιαφερομένους νὰ σπουδάσουν δωρεάν. Τὸ 1840 ἐξέδωσε τὸ Θεωρητικὸ τῆς νέας μεθόδου, καὶ τὸ Ἀναστασιματάριο του καὶ τὸ 1847 δίτομη ἀνθολογία. Ὁμως ὑπῆρχε ἔντονη ἀντίδραση κατὰ τοῦ Λεσβιακοῦ συστήματος, κυρίως ἀπὸ τοὺς Ζ. Ζαφειρόπουλο στὴν Ἀθῆνα καὶ τὸν Κωνσταντίνο Βυζάντιο καὶ Θεόδωρο Φωκαέα στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>401</sup>. Ο πατριάρχης Ἀνθιμος ὁ ΣΤ' ἐξέδωσε τὸ 1848 πατριαρχικὴ ἐγκύλιο κατὰ τοῦ Λεσβιακοῦ συστήματος<sup>402</sup>.

Ἡ Ε' πατριαρχικὴ μουσικὴ σχολὴ ἴδρυθηκε τὸ 1866 μὲ πρωτοβουλία τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Σωφρονίου Β'. Διευθυνόταν ἀπὸ τριμελῆ ἐπιτροπή, ἡ ὅποια διωρίζετο ἀπὸ τὸν πατριάρχη. Μετὰ ἀπὸ μικρὸ χρονικὸ διάστημα δύμας ἐκλεισε, λόγω τοῦ ὅτι δὲν ὑπῆρχαν οἱ ἀπαιτούμενοι πόροι<sup>403</sup>. Μετὰ ἀπὸ δύο χρόνια, τὸ 1868, ἐπὶ πατριάρχη Γρηγορίου ΣΤ' λειτούργησε ἡ ΣΤ' μουσικὴ σχολὴ<sup>404</sup>. Ὁμως πάλιν μετὰ ἀπὸ δυσκολίες, ποὺ

<sup>400</sup> Προσέθεσε τὸν ἔνατο δηλαδὴ τὸν Λέγετο, τὸν δέκατο δηλαδὴ τὸν τετράφωνο βαρὺ (μπεστεγκιάρο), τὸν ἔνδεκατο δηλαδὴ τὸν πρῶτο τετράφωνο, τὸν δωδέκατο δηλαδὴ τὸ ἀτζέμ, καὶ τὸν δέκατο τρίτο δηλαδὴ τὸν μουσταάρ. Βλ. ὅπ.π., σ. 228.

<sup>401</sup> Ἀπὸ διαδούς τοῦ Γεωργίου τοῦ Λεσβίου ὑποστηρίχθηκε ὅτι τὸ βασικώτερο κίνητρο τῆς ἀντίθεσης τῶν τριῶν αὐτῶν μουσικοδιδασκάλων ἦταν τὰ ἔσοδα, τὰ ὅποια ἐκαρποῦντο ἀπὸ τὰ βιβλία τους, τὰ ὅποια ἐξέδιδαν. Βλ. ὅπ.π., σ. 230

<sup>402</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 228-230. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 106. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γεώργιος ὁ Λεσβιος, ΛΕΜ, τ. 1, σσ. 468-469.

<sup>403</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 233.

<sup>404</sup> Σ' αὐτὴν δίδαξαν οἱ πρωτοψάλτης Σταυράκης Γρηγοριάδης, ὁ Λαμπαδάριος Γεώργιος Ραιδεστηνὸς καὶ κάποιοι ἄλλοι ψάλτες ἀπὸ τοὺς ἐνοριακοὺς ναοὺς, μεταξὺ τῶν ὅποιων καὶ ὁ Παναγιώτης Κηλτζανίδης. Ἀπὸ τὸν πρόεδρο τῆς ἐφορίας μητροπολίτη Χίου Γρηγόριο τὸν Βυζάντιο καὶ τὴν ἐπιτροπὴ τῶν καθηγητῶν τῆς σχολῆς διδάσκονταν τὰ ἀκόλουθα βιβλία: Σύντομο στιχηραρικὸ μέλος Ἀναστασιματάριο καὶ Δοξαστάριο Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, ἀργὸ στιχηράριο Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφου, εἰρημολόγιο καταβασιῶν ἀργὸ καὶ

ύπηρχαν, ή σχολή έκλεισε τὸ 1872. Ἡ Ζ' μουσική σχολή ίδρυθηκε τὸ 1882 στὸν Γαλατᾶ ἀπὸ τὸν Ἑλληνικὸ Μουσικὸ Σύλλογο<sup>405</sup>. Διδάσκονταν σ' αὐτὴ ἐκατὸν εἴκοσι μαθητές. Μετὰ ἀπὸ ἓνα χρόνο ὅμως πάλιν διαλύθηκε. Ἡ Η' μουσική σχολή ίδρυθηκε στὸ Φανάρι τὸ 1882 ἐπὶ πατριαρχείας Ἰωακείμ Γ'. Υπῆρχαν τότε ἔξηντα μαθητές<sup>406</sup>. Πάλιν ὅμως μετὰ ἀπὸ λίγους μῆνες ἔκλεισε.

Τὸ 1881 συστήθηκε μουσικὴ ἐπιτροπή<sup>407</sup>, ἡ ὁποία ἐργάστηκε γιὰ τὴ λύση διαφόρων προβλημάτων, τὰ ὁποῖα ὑπῆρχαν στὴ διδασκαλία καὶ ἐκτέλεση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ ἐπιτροπὴ αὐτὴ κατέληξε καὶ εἰσήγαγε τὴ χρήση τονοδότη, γιὰ νὰ παίρνει ὁ φάλτης τὴ βάση, κατέταξε σὲ ὠρισμένες χρονικὲς ἀγωγὲς ὅλα τὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη καὶ εἰσήγαγε τὸν μετρονόμο, ὡρισε ποιὰ μέλη πρέπει νὰ ψάλλονται στὶς Ἐκκλησίες, ἔξαρσίβωσε τὰ διαστήματα τῶν τριῶν γενῶν, καὶ τὰ καθώρισε μὲ τὴ βοήθεια τοῦ μονοχόρδου, κατασκεύασε δὲ κατὰ τὰ τέλη τοῦ 1882 στὴν Κωνσταντινούπολη πνευστὸ δργανο, τὸ Ψαλτήριο, διὰ τοῦ ὁποίου θὰ ἐκτελοῦντο ὅλα τὰ διαστήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ συνέταξε «Στοιχειώδη διδασκαλίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς» πάνω στὴ βάση τοῦ νέου μουσικοῦ δργάνου<sup>408</sup>. Τὸ δργανο αὐτὸ δονομάστηκε «Ἰωακείμειον Ψαλτήριον»<sup>409</sup>.

---

σύντομο Πέτρου Πελοποννησίου, καλοφωνικὸ εἰδμολόγιο καὶ ἄλλα. Βλ. ὅπ.π., σσ. 233-235.

<sup>405</sup> Δίδαξαν σ' αὐτὴ τὸ πρακτικὸ μέρος ὁ Γεώργιος Ραιδεστηνός, ὁ Ἀλέξανδρος Βυζάντιος, τὸ θεωρητικὸ μέρος ὁ Μχαήλ Παυλίδης καὶ ὁ Γεώργιος Παπαδόπουλος τὴν ἴστορία τῆς μουσικῆς. Βλ. ὅπ.π., σ. 235.

<sup>406</sup> Στὴν Η' μουσική σχολὴ δίδαξαν ὁ πρωτοφάλτης Γεώργιος Βιολάκης καὶ ὁ Εὐστράτιος Παπαδόπουλος.

<sup>407</sup> Τὴν ἐπιτροπὴ ἀπάρτιζαν οἱ ἀρχιψ. Γερμανὸς Ἀφθονίδης, Γεώργιος Βιολάκης, Εὐστράτιος Παπαδόπουλος, Ἰωάσαφ Ρώσσος, Παναγιώτης Κηλτζανίδης, Ἀνδρέας Σπαθάρης, Νικόλαος Ἰωαννίδης καὶ Γεώργιος Πρωγάκης ὡς γραμματέας. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σ. 194 ἐξ. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Θέματα, ὅπ.π., σ. 107.

<sup>408</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 236-237.

<sup>409</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Μουσικὴ, ὅπ.π., σ. 11. Πρβλ. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ, Μαθήματα, ὅπ.π., σ. 83. Τὸ δργανο αὐτὸ ὡφειλόταν κυρίως στὸν Ἀνδρέα Σπαθάρη, καθηγητὴ τῶν Φυσικομαθηματικῶν στὴ Μεγάλη τοῦ Γένους Σχολή. Ὁ πρόεδρος τῆς ἐπιτροπῆς ἀρχιψ. Γερμανὸς Ἀφθονίδης, παρουσίᾳ τοῦ πατριάρχη Ἰωακείμ τοῦ Γ', ἐξετέλεσε στὸ δργανο μὲ μεγάλη ἀκρίβεια διάφορους ἐκκλησιαστικοὺς ὑμνούς, ἀποσπῶντας τὴν εὐαρέσκεια τοῦ πατριάρχη. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἰωακείμειο ψαλτήριο, ΛΕΜ, τ. 2, σ. 460.

Τὸ 1889 ἴδούεται ἡ Θ' μουσικὴ σχολὴ ἀπὸ τὸν μουσικὸν σύλλογο «Ορφέας» κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τοῦ τότε οἰκουμενικοῦ πατριάρχη Διονυσίου Ε' τοῦ ἀπὸ Ἀδριανούπολεως. Πρόεδρος τῆς σχολῆς διετέλεσε ὁ Ἰστορικὸς Γεώργιος Παπαδόπουλος<sup>410</sup>. Λειτούργησε γιὰ δύο χρόνια. Δίδαξαν ὁ Παναγιώτης Κηλτζανίδης καὶ ὁ Κωνσταντίνος Φωκαεύς. Τὸ 1899 λειτούργησε ἡ Γ' μουσικὴ σχολὴ, μὲ πρωτοβουλίᾳ τοῦ πατριάρχη Κωνσταντίνου Ε' καὶ ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Ἰστορικοῦ Γεωργίου Παπαδοπούλου. Ἡ σχολὴ ἀριθμοῦσε ἀπὸ ἑκατὸν μέχρι διακόσιους περίπου μαθητές. Δίδαξαν ὁ Κωνσταντίνος Ψάχος, ὁ Ἀριστείδης Νικολαΐδης, ὁ Νηλεὺς Καμαράδος, ὁ Ἰάκωβος Ναυπλιώτης, τὸ τυπικὸν ὁ Γεώργιος Βιολάκης καὶ ὄλλοι. Στὴ σχολὴ αὐτὴ δίδαξαν ἐπίσης ὁ Πέτρος Ζαχαριάδης, ἀριστούχος τοῦ Ὡδείου τῆς Βιέννης, σημειογραφία εὑρωπαϊκῆς μουσικῆς. Ἡ φοίτηση ἦταν δωρεάν.

Στὴν Ἀθῆνα ἴδούθηκε ἀπὸ τὴν Μουσικὴν Ἐταιρεία τμῆμα βυζαντινῆς μουσικῆς ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Ἰωάννη Σακελλαρίδη (1853-1938)<sup>411</sup>. Ὁ Σακελλαρίδης ἀντιτάχθηκε πρὸς τὸν ἀκαλαίσθητο τρόπο φωνητικῆς ἀπόδοσης τῶν μελῶν καὶ τὴ φινοφωνία, ἀλλὰ ὅμως ἔφθασε σὲ ἀκρότητες, ἀφοῦ καθιέρωσε, ἀντὶ αὐτῆς, τὸ στομφῶδες ὑφος στὴν ψαλμωδία<sup>412</sup>. Γιὰ ἔξηντα περίπου χρόνια διακρίθηκε σὰν μουσικὸς καὶ φάλτης. Ἐψαλλε στοὺς μεγάλους ναοὺς τῶν Ἀθηνῶν. Ἐξέδωσε πολλὰ βιβλία βυζαντινῆς μουσικῆς, τόσο σὲ βυζαντινή, ὅσο καὶ σὲ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία, καὶ δίδαξε τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν στὶς μουσικὲς σχολὲς τῆς Ἀθήνας. Ὅσον ἀφορᾶ τὸν τρόπο σύνθεσης καὶ ἐκτέλεσης τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, δημιούργησε δική του σχολὴ<sup>413</sup>. Ὁ Σακελλαρίδης ὑπῆρξε μεγάλος θιασώτης τῆς τετράφωνης μουσικῆς καὶ δίδαξε τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν μὲ εὐρωπαϊκὴ τετράφωνη σημειογραφία<sup>414</sup>.

<sup>410</sup> Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Παπαδόπουλος Ι. Γεώργιος, ΛΕΜ*, τ. 4, σ. 588.

<sup>411</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., σσ. 245-246.

<sup>412</sup> Βλ. Π. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Ιωάννης Σακελλαρίδης, ΘΗΕ*, τ. 10, στ. 1123-1124.

<sup>413</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσικὴ*, δπ.π., σ. 22. Ὁ Σακελλαρίδης ἐναρμόνιζε τὶς βυζαντινὲς μελωδίες σύμφωνα μὲ τὸ δίφωνο καὶ τρίφωνο εἶδος τῆς εὐρωπαϊκῆς ὁρμονίας, γι' αὐτὸν καὶ ἔξηγειρε πλήθος ἀντιδράσεων. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ κόσμος στὴν Ἀθήνα ἔτρεχε, γιὰ νὰ ἀκούσει τὴν γλυκύτατή του φωνή. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Σακελλαρίδης Ιωάννης Θ.*, *ΛΕΜ*, τ. 5, σσ. 316-317.

<sup>414</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., (βλ. ὑποσ. 1), σ. 312. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Σακελλαρίδης Ιωάννης Θ.*, *ΛΕΜ*, τ. 5, σσ. 316-319.

Έκτος άπό τις μουσικές σχολές, ίδρυθηκαν και μουσικοί σύλλογοι, οι διοποίοι σκοπό είχαν νὰ διαφυλάξουν τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ὅπως ὁ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς σύλλογος στὴν Κωνσταντινούπολη (1863-1870), ὁ ἐκκλησιαστικὸς σύλλογος στὴν Ἀθῆνα (1873-1889), ὁ ἐλληνικὸς μουσικὸς σύλλογος στὸ Γαλατᾶ τῆς Κωνσταντινούπολης (1880-1883), ὁ μουσικὸς σύλλογος «Ὀρφέας» στὸ Φανάρι τῆς Κωνσταντινούπολης (1886-1890), ὁ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς σύλλογος<sup>415</sup> (1898-), ὁ ἐλληνικὸς μουσικὸς σύλλογος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς στὴν Ἀθῆνα ὑπὸ τὴν προεδρία τοῦ Ἀνδρέα Τσικνοπούλου, ὁ διοποίος διέθετε και μουσικὴ σχολὴ<sup>416</sup>, και πολλοὶ ἄλλοι.

Κατὰ τὸν ΙΘ' αἰῶνα ὑπῆρξε προσπάθεια ἀπὸ μερικοὺς μουσικοδιδασκάλους, οἵ διοποίοι γνώριζαν μερικῶς και τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ, νὰ ἔξευρωπαΐστεῖ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Ὁ πρῶτος, ποὺ ἐπεχείρησε τέτοια προσπάθεια ἦταν ὁ Ἰωάννης Χατζηνικολάου Χαβιαρᾶς ἀπὸ τὴ Χίο. Ὁ Χαβιαρᾶς ἀπὸ τὸ 1842 διετέλεσε πρωτοψάλτης στὴν ἐλληνικὴ ὁρθόδοξη ἐκκλησία τῆς Ἀγίας Τριάδας στὴ Βιέννη, συμφώνησε δὲ μὲ τὸν διαπρεπῆ μουσικὸν Randhartinger νὰ γράψει ὁ μὲν Χαβιαρᾶς τὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία και ὁ Randhartinger νὰ τὰ τονίσει σὲ τετραφωνία. Ἐτσι μετέγραψαν σὲ τετράφωνη εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία πολλὰ μέλη τῆς Θείας Λειτουργίας. Τὰ μέλη, τὰ διοποία ἀνήκαν στὸν β' ἥχο, λόγω τοῦ ὅτι δὲν ὑπάρχει χρωματικὸ γένος στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσική, τὰ μετέτρεψαν στὴ ντὸ μείζονα, δηλαδὴ σὲ ἥχο πλ. Δ'<sup>417</sup>. Ὁ πατριάρχης Κάρλοβιτς Ἰωσῆφ Γιάρατσιτς καθιέρωσε και ἐπίσημα

<sup>415</sup> Ὁ σύλλογος αὐτὸς ἔξεδιδε και περιοδικό, στὸ διοποίο μεταξὺ ἀλλων δημοσίευναν πανηγυρικοὺς λόγους, ἀνέκδοτες μελέτες παλαιῶν μουσικοδιδασκάλων και ἐλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ἀπὸ τὸν σύλλογο αὐτὸ ίδρυθηκε και μουσικὴ σχολὴ. Ὁ Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης Ἰωάκεμὸ Γ' μὲ ἐγκυκλίους του και μὲ ἀλλούς τρόπους μεριμνησε γιὰ τὴν ὁμαλὴ λειτουργία τοῦ συλλόγου καθὼς και τῆς σχολῆς. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 254-263.

<sup>416</sup> Ως αἵτια γιὰ τὴ διάλυση κάθε φορὰ τῶν διαφόρων συλλόγων δ Γεώργιος Παπαδόπουλος βρίσκει τὶς μικροφιλοτιμίες, τὴν ἀρχομανία και τὸν ἐγωισμό. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 271-272.

<sup>417</sup> Κρίνουμε τὴν ἐνέργεια τους αὐτὴ ὡς ἀπαράδεκτη, διότι ὁ μείζων τρόπος στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει ἀκριβῶς τὰ διαστήματα τοῦ χρωματικοῦ γένους.

τὸ νέο εύρωπαϊκὸ τετράφωνο εῖδος ψαλμωδίας<sup>418</sup>. Τὸ παράδειγμα τοῦ Χαβιαρᾶ ἀκολούθησαν καὶ πολλοὶ ἄλλοι, ὅπως ὁ ἰεροδιάκονος Ἀνθιμος Νικολαΐδης στὴ Βιέννη, ὁ ὅποιος συνεργάστηκε μὲ τὸν Γερμανὸ μουσικὸ Gottfried Prayer καθὼς καὶ ὁ Νικόλαος Κύβος στὸ Λονδίνο. Τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο τήρησε ἀντίθετη θέση πρὸς τὶς προσπάθειες τοῦ Χαβιαρᾶ καὶ μὲ πατριαρχικὲς καὶ συνοδικὲς ἐγκυρώσιμος προσπάθησε νὰ ἀπαγορεύσει τὴ χρήση τῆς «μεθόδου Χαβιαρᾶ»<sup>419</sup>.

Κατὰ τὸν ἵδιο αἰώνα διέπρεψαν πολλοὶ ἀξιόλογοι μουσικοί. Ὁ ἰερέας Κυριάκος Φιλοξένης ἔξεδωσε τὸ 1859 Θεωρητικὸ στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς ἐκλησιαστικῆς μουσικῆς (γράμματα Α-Μ)<sup>420</sup>. Κοιμήθηκε τὸ 1880<sup>421</sup>. Ὁ Γεώργιος Ἀφθονίδης ὑστερα ἀπὸ περιπτειώδη ζωὴ ἔγινε μοναχός, καὶ μετωνομάστηκε σὲ Γερμανό. Τὸ 1874, ἀφοῦ τυφλώθηκε, ἀποσύρθηκε στὴ Χάλκη, καὶ ἐκεῖ δίδασκε δωρεάν, κυρίως τὶς κοπέλλες τῶν γνωστῶν του οἰκογενειῶν, Ἑλληνικά, Γαλλικά, καθὼς καὶ μουσικὰ ὅργανα, ὅπως βιολί, κιθάρα καὶ φλάουτο. Κοιμήθηκε στὴ Χάλκη τὸ 1895<sup>422</sup>. Ὁ Παναγιώτης Κηλτζανίδης ἔξεδωσε πολλὰ μουσικὰ βιβλία, μεταξὺ τῶν ὅποιων τὴν «Καλλίφωνον Σειρῆνα», ποὺ περιέχει Ἑλληνικὰ καὶ τουρκικὰ τραγούδια, τὸ «Ἐκκλησιαστικὸν Ἀπάνθισμα», τὸ «Σύντομον Δοξαστάριον», τὸ μνημειῶδες ἔργο «Μεθοδικὴ Διδασκαλία πρὸς ἐκμάθησιν τοῦ ἔξωτερικοῦ μέλους τῆς καθ’ ἡμᾶς Μουσικῆς κατ’ ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν Ἀραβοπερσικὴν»<sup>423</sup> καὶ ἄλλα. Διετέλεσε μέλος τῆς ἐπιτροπῆς, ποὺ συστήθηκε τὸ 1881<sup>424</sup>. Ὁ Κωνσταντῖνος

<sup>418</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 274. Περὶ τῆς προσπάθειας τοῦ Ἰω. Χαβιαρᾶ βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσικὴ*, ὅπ.π., σσ. 22-23.

<sup>419</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 275-283. Πρβλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Χαβιαρᾶς Ιωάννης Χ. Ν. ΛΕΜ*, τ. 6, σσ. 445-446.

<sup>420</sup> Στὸ Λεξικὸ αὐτὸ (Α' μέρος) ἔξηγούνται ὅλοι οἱ μουσικοὶ τεχνικοὶ ὅροι μὲ ἀλφαριθμητικὴ σειρά. Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ Λεξικοῦ παρέμεινε ἀνέκδοτο.

<sup>421</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 276-279. Πρβλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Φιλοξένης Κυριάκος δὲ Ἐφεσιομάγνης, ΛΕΜ*, τ. 6, σσ. 365-366.

<sup>422</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 279-284. Πρβλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἀφθονίδης Γεώργιος (Γερμανός), ΛΕΜ*, τ. 1, σ. 290.

<sup>423</sup> Τὸ ἔργο αὐτὸ περιλαμβάνει καὶ κεφάλαιο, τὸ ὅποιο περιέχει κανόνες ὁρθογραφίας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 284-286.

<sup>424</sup> Ὁ Παναγιώτης Κηλτζανίδης ἀντιτάχθηκε στὴν ἀπόρριψη τῆς διαιρεσης τῆς κλίμακας σὲ 68 τμήματα (ὅπως διαιρεῖται στὸ θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου τοῦ

Σακελλαρίδης δ Θετταλομάγνης συνέγραψε θεωρητικό βιβλίο, με τίτλο «Κλείς της Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς». Ἀνέδειξε πολλούς μαθητές. Κοιμήθηκε τὸ 1890<sup>425</sup>. Ὁ Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης (1841-1891) ἀναφέρεται ὅτι ὑπῆρξε βαθὺς γνώστης τῆς ὁδωμανικῆς μουσικῆς<sup>426</sup>.

Ὅμως ἀπὸ τὸ 1870 καὶ μετὰ ἀρχισαν κάποιες ἔντονες προσπάθειες νὰ εἰσαχθεῖ ἡ τετράφωνη μουσικὴ στὶς ἐκκλησίες. Ὁ Ἀλέξανδρος Κατακούζηνός, χοράρχης τοῦ πρώτου χοροῦ τοῦ ἀνακτορικοῦ ναοῦ, προσπάθησε νὰ εἰσαγάγει τὴν τετράφωνη μουσικὴ, ὅμως ὑπῆρξαν ἀντιδράσεις ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Δημήτριο Βερναρδάκη, καθὼς καὶ τὸν μητροπολίτη Σύρου καὶ Τήνου Ἀλέξανδρο τὸν Λυκοῦργο<sup>427</sup>. Τὸ 1870 ἡ Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἑλλάδας δημοσίευσε ἐγκύλιο, μὲ τὴν ὁποίᾳ κοινοποιοῦσε σὲ ὅλους ὅτι ἦταν ἀπαράδεκτη ἡ εἰσαγωγὴ στὸν ἐνοριακὸ ναὸ τοῦ Ἔναγγελισμοῦ στὶς Πάτρες τῆς τετράφωνης εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς<sup>428</sup>. Τὸ 1875 ἡ Ἱερὰ Σύνοδος ἀποφάσισε νὰ ἐπιτρέψει τὴν χρήση τῆς τετράφωνης εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς κατὰ τὶς ἐθνικὲς ἐπετείους. Ὁμως πάλιν ὑπῆρξαν ἔντονες ἀντιδράσεις<sup>429</sup>. Τὸ 1885 ὅμως ἡ τετράφωνη μουσικὴ εἰσάγεται στὸν ναὸ τῆς ἀγίας Εἰρήνης (όδος Αἰόλου), καθὼς καὶ σὲ ἄλλους ναούς, παρ’ ὅλες τὶς ἀπαγορεύσεις τῆς Ἱερᾶς Συνόδου. Ἀντέδρασε μὲ ἐπιστολή του ὁ μητροπολίτης Ἀθηνῶν Προκόπιος<sup>430</sup>. Ὁ ἐπίσκοπος Ὅδρας

ἐκ Μαδύτων) καὶ στὴν πρόταση γιὰ χωρισμὸ τῆς κλίμακας σὲ 72. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Κηλτζανίδης Χατζῆ-Παναγιώτης, ΛΕΜ*, τ. 3, σ. 163.

<sup>425</sup> Ὁ Κωνσταντίνος Σακελλαρίδης τὸ 1890 ἐξέδωσε τὸ Ἀναστασιματάριο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 288-289. Ὁ Κωνσταντίνος Σακελλαρίδης ἀντιτάχθηκε σφοδρὰ στὴν εἰσαγωγὴ τῆς τρίφωνης ψαλμωδίας, τὴν ὁποίᾳ εἰσήγαγε ὁ Ἰωάννης Σακελλαρίδης. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Σακελλαρίδης Κωνσταντίνος* «ὅ Θετταλομάγνης», *ΛΕΜ*, τ. 5, σ. 319.

<sup>426</sup> Ὁ Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης μελοποίησε πολλὰ μαθήματα, δπως τὸ «Μακάριος ἀνήρ...» σὲ Α΄ ἥχο, τὰ Δύναμις «Οσοι εἰς Χριστὸν...» καὶ «Τὸν Σταυρὸν σου προσκυνοῦμεν...» καὶ ἄλλα. Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 293. Βλ. ἀκόμη καὶ Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Σαρανταεκκλησιώτης Γεώργιος, ΛΕΜ*, τ. 5, σ. 355.

<sup>427</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 296-297. Ἐμεινε παροιμιώδης δ ὁρισμὸς τοῦ Ἀλεξάνδρου Κατακούζηνοῦ γιὰ τὴ μουσική: «Διτ’ ὅσους τὴν ἐννοοῦν, δὲν ἔχει ἀνάγκη ὁρισμοῦ, δι’ ὅσους δὲν τὴν ἐννοοῦν, ἐπίσης». Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Κατακούζηνός Ἀλέξανδρος, ΛΕΜ*, τ. 3, σσ. 108-109.

<sup>428</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σσ. 297-299.

<sup>429</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 300-301.

<sup>430</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 302-303.

Αρσένιος έξεδωσε έγκυλιο, συνιστώντας νὰ μὴ δέχονται στὶς ἐκκλησίες τὴν τετράφωνη εὐδωπαῖκὴ μουσική. Ὁ μητροπολίτης Δημητριάδος Γρηγόριος δὲν ἐπιτρέπει στὶς ἐκκλησίες, στὶς ὅποιες ἵερουν, νὰ ψάλλουν τετράφωνα<sup>431</sup>. Ὁμως, παρ’ ὅλες τὶς ἀντιδράσεις, ἡ τετράφωνη εὐδωπαῖκὴ μουσικὴ ἐπεκράτησε κατὰ τὰ τέλη τοῦ ΙΘ’ καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ Κ’ αἰώνα σὲ πολλὲς ἐκκλησίες τῆς Ἀθήνας ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες πόλεις. Εἶναι ἄξιο μνείας τὸ περιοδικὸ «Φόρμιγξ», τὸ ὅποιο ἐξεδίδετο στὴν Ἀθήνα καὶ πραγματευόταν ποικίλα θέματα γύρω ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Τὸ περιοδικὸ ἐξεδίδετο ἀπὸ τὸ 1901 μέχρι τὸ 1912<sup>432</sup>.

Τὸ 1904 μετακαλεῖται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη ὁ μουσικὸς Κωνσταντῖνος Ψάχος, γιὰ νὰ διδάξει τὴν ψαλτικὴ τέχνη στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν<sup>433</sup>. Τὸ τμῆμα βυζαντινῆς μουσικῆς στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν ἦταν ὑπὸ τὴν ἐποπτεία τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδας. Στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν ἔμεινε μέχρι τὸ 1919, ὅπόταν ἴδρυε τὸ δικό του Ὡδεῖο, μὲ τὸ ὄνομα «Ὁδεῖο Ἐθνικῆς Μουσικῆς», τὸ ὅποιο καὶ διηγήθη μέχρι τὸ 1922. Τὸ 1924, ὀφοῦ μελέτησε ἀρκετὰ τὰ διαστήματα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, κατασκεύασε στὴ Γερμανία μεγάλο ὅργανο, τὸ ὅποιο ὠνόμασε «εὔειον παναρμόνιον»<sup>434</sup>, γιὰ νὰ μποροῦν ἔτσι νὰ ἀποδοθοῦν καλύτερα τὰ διαστήματα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς<sup>435</sup>. Ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος ἀπὸ τὸ 1904, ποὺ κατῆλθε στὴν Ἀθήνα, μέχρι καὶ τὴν κοίμησή του τὸ 1949, ἀνέπτυξε μεγάλη δράση, ὅσον ἀφορᾶ τοὺς διάφορους τομεῖς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς<sup>436</sup>.

<sup>431</sup> Βλ. ὅπ.π., (βλ. ὑποσ. 1), σ. 293.

<sup>432</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 22. Πρβλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, «Φόρμιγξ», *ΛΕΜ*, τ. 6, σ. 396.

<sup>433</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Ἐξήγησις*, ὅπ.π., σ. 12. Ὁ καθηγητὴς Ἀ. Ἀλυγιζάκης θεωρεῖ τὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο ὡς τὸν πατέρα τῆς Ἑλληνικῆς μουσικολογικῆς ἐπιστήμης. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Θέματα*, ὅπ.π., σσ. 111-112.

<sup>434</sup> Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Ιωακείμειο ψαλτήριο*, *ΛΕΜ*, τ. 2, σ. 460.

<sup>435</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 11.

<sup>436</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 21. Ἔνα ἀπὸ τὰ γνωστότερα συγγράμματα τοῦ Κ. Ψάχου εἶναι καὶ τὸ γνωστὸ σύγγραμμά του «Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς». Βασικὴ θέση τοῦ Ψάχου ἦταν ὅτι ἡ ἐκτέλεση τῶν ὑμνῶν στὴν Ἑλληνικὴ Ἐκκλησία παρέμεινε κατὰ βάση ἀμετάβλητη διὰ μέσου τῶν αἰώνων. Γι’ αὐτὸ καὶ ἀνέπτυξε τὴ θεωρία ὅτι ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἦταν, σὲ ὅλες τὶς μορφές της μέχρι καὶ τῆς σημερινῆς, στενογραφικὴ, ἡ μουσικὴ γραφὴ δηλαδὴ ἀπλὰ ὑπενθυμίζει στὸν ψάλτη τὴν πορεία τῆς μελωδίας, τὴν ὅποια ἔμαθε ἀπὸ μνήμης. Ὁ Ψάχος μάλιστα σὲ κάποιο στάδιο διέκοψε τὴν ἐπαφὴ μὲ τοὺς ἐρευνητές τῆς Δύσεως, προφανῶς διότι ἀντιλήφθηκε ὅτι αὐτοὶ ὠδηγοῦνταν σὲ λάθος συμπεράσματα, παραθεωροῦντες τὴ μουσικὴ παράδοση,

Παράλληλα μὲ τὸν Ψάχο ἀρχίζει καὶ ἡ δράση τοῦ Σίμωνα Καρᾶ. Στὸ ἔργο του «Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Σημειογραφία» ἀναλύει τὰ ποικίλα προβλήματα τῆς παρασημαντικῆς<sup>437</sup>. Παράλληλα μὲ τὴν παρουσία τοῦ Σίμωνα Καρᾶ στὴν ἑλληνικὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα ἔχομε καὶ τὴν παρουσία τοῦ μητροπολίτη Κοζάνης κ. Διονύσιου Ψαριανοῦ<sup>438</sup>. Μετὰ ἀπὸ ἐνέργειές του Κοζάνης Διονύσιου ἡ Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδας τὸ 1970 συνέστησε τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στὸ Διορθόδοξο Κέντρο στὴν Ἱερὰ Μονὴ Πεντέλης<sup>439</sup>.

Τὸ 1931 πραγματοποιήθηκε στὴν Κοπεγχάγη συνδιάσκεψη γιὰ τὴν φαλτικὴ τέχνη. Σ' αὐτὴν συμμετεῖχαν οἱ ἔνοι διαπρεπεῖς βυζαντινοὶ μουσικολόγοι Carsten Hoeg, H. J. W. Tillyard καὶ Egon Wellesz<sup>440</sup>. Ἐκεῖ ἴδρυεται ἡ Διεθνὴς Ἀκαδημαϊκὴ Ἐνωση<sup>441</sup> (Union Académique Internationale), ἡ ὁποία ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα ἔχει ἐκδώσει περίπου τριάντα τόμους τῶν Μνημείων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς (Monumenta Musicae Byzantinae) στὶς σειρὲς Principale, Subsidia Transcripτa καὶ Lectionaria<sup>442</sup>. Δυστυχῶς ὅμως οἱ ἔνοι ἔρευνητές δὲν λαμβάνουν ὑπ' ὄψη ἔνα παράγοντα, ὁ

---

ἡ ὁποία ὑπῆρχε στὴν Ἑλληνικὴ Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, δπ.π., σσ. 12-13. Ὁ Κωνσταντίνος Ψάχος συνέλεξε πολλὰ δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ ὅλη σχεδὸν τὴν Ἑλλάδα, τὰ ὁποῖα καὶ κατέγραψε σὲ βυζαντινὴ παρασηματικὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία. Πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ ἔξεδωσε σὲ διάφορα μουσικὰ περιοδικά. Μετὰ θάνατον κατέλιπε μιὰ τεράστια βιβλιοθήκη, ἡ ὁποία ἀριθμεῖ περίπου 4.500 τόμους ἀπὸ μουσικές ἐκδόσεις, χειρόγραφα, βυζαντινοὺς μουσικοὺς κώδικες καὶ ἄλλα. Ὁ Ψάχος χαρακτηρίστηκε ὡς τὸ μουσικὸ ἀντίβαρο στὴν προσπάθεια τῶν εὐρωπαῖστῶν γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς τετραφωνίας στοὺς ὁρθόδοξους Ἱεροὺς ναούς. Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ψάχος Κωνσταντίνος, ΛΕΜ, τ. 6, σσ. 647-650.

<sup>437</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, δπ.π., σσ. 112-114.

<sup>438</sup> Βλ. δπ.π., σ. 115.

<sup>439</sup> Βλ. δπ.π.

<sup>440</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητής Ἀ. Ἀλυγιζάκης «μεταξὺ τῶν ἔνων ἐπιστημόνων διακρίνεται ὁ Βέλλες, ταλαντοῦχος ἔρευνητής, εἰς τὸν ὁποῖον οἱ ἔνοι ὀφείλουν τὴν κατανόησιν τῆς μεσαιωνικῆς σημειογραφίας. Ο Βέλλες θὰ εἶναι ἐπὶ πολλὰ ἔτη ὁ πρωτοπόρος εἰς πολλὰ μουσικολογικὰ θέματα». ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, δπ.π., σ. 108.

<sup>441</sup> Σκοπὸς τῆς Διεθνοῦς Ἀκαδημαϊκῆς Ἐνωσης ἦταν ἡ ἐκδοση κειμένων Βυζαντινῆς Μουσικῆς διὰ μέσου τῶν τελειοτάτων σύγχρονων φωτοτυπικῶν μέσων καθὼς καὶ ἡ δημοσίευση μελετῶν καὶ μεταγραφῶν στὴ σύγχρονη διεθνῆ μουσικὴ γραφή. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, δπ.π., σ. 7. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Θέματα, δπ.π., σσ. 109-110.

<sup>442</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Μουσική, δπ.π., σ. 19.

όποιος είναι πρωταρχικός για τη μελέτη της ψαλτικής τέχνης. Αύτός ό παραγοντας είναι ή παράδοση, διὰ τῆς ὁποίας ὁ ἐρευνητής μπορεῖ ἀσφαλέστερα νὰ ἔξαγάγει πιὸ ἔγκυρα συμπεράσματα<sup>443</sup>. Παράλληλα μὲ τὴ Διεθνὴ Ἀκαδημαϊκὴ Ἐνωση μὰ ἄλλη ἐργασία ἐπιτελεῖται στὴ Μονὴ τῆς Κρυπτοφέροης, κοντά στὴ Ρώμη. Ἡ Μονὴ αὐτὴ ἀπὸ τὸν καιρὸν τῆς Ἰδρύσεως τῆς τὸν IA' αἰῶνα ἀπετέλεσε σπουδαῖο κέντρο ὑμνογραφικῆς καὶ μουσικῆς παραγωγῆς. Παράλληλα ή μονὴ αὐτὴ κατέχει μεγάλο ἀριθμὸ μουσικῶν καθοδίκων τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς<sup>444</sup>.

Ἡ ψαλτικὴ τέχνη τοῦ Βυζαντίου δὲν διασώζεται σήμερα μόνο στὶς ἑλληνόφωνες Ἐκκλησίες, ἀλλὰ καὶ στὶς ἀραβόφωνες ὁρθόδοξες Ἐκκλησίες, τόσο τῆς Συρίας, ὅσο καὶ τῆς Παλαιστίνης. Στὸ ἀραβόφωνο Ὁρθόδοξο Πατριαρχεῖο τῆς Ἀντιόχειας χρησιμοποιεῖται τόσο ἡ Ἑλληνικὴ ὅσο καὶ ἡ Ἀραβικὴ γλῶσσα, καὶ ὁ ἔνας χορός ψάλλει στὰ Ἑλληνικὰ ἐνῷ ὁ ἄλλος στὰ Ἀραβικά<sup>445</sup>. Ἀκόμη ἡ ψαλτικὴ τέχνη τοῦ Βυζαντίου διασώζεται σὲ ὅλους τοὺς ὁρθόδοξους λαοὺς τῶν βαλκανικῶν χωρῶν, ἀκόμη καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῶν Σερβῶν. Στὴ Βουλγαρία οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι ψάλλονταν μέχρι τῆς Ἰδρυσης τῆς Βουλγαρικῆς Ἐξαρχίας τὸ 1870, τόσο σὲ βυζαντινὴ μουσικὴ ὅσο καὶ στὰ Ἑλληνικά. Ἀπὸ τότε ἀρχισαν νὰ μεταφράζονται οἱ διάφοροι ὕμνοι ἀπὸ τὰ Ἑλληνικὰ στὰ Βουλγαρικά<sup>446</sup>. Στὴ Σερβία ὁ μουσικὸς Στέφανος Μοκράνιας ἀπὸ τὸ 1890 μέχρι τὸ 1910 κατέγραψε σὲ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ σημειογραφία τοὺς καλύτερους ἐκκλησιαστικούς ὕμνους, οἱ ὁποῖοι ψάλλονταν στὴ Σερβικὴ Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία. Τὸ ἔργο του ἐκδόθηκε μετὰ τὸν θάνατό του τὸ 1914 μὲ τίτλο «Γενικὴ ψαλμωδία»<sup>447</sup>. Στὴ Ρουμανία τὸ Ὁρθόδοξο Βιβλικὸ καὶ Ἱεραποστολικὸ Ἰδρυμα ἔχει ἐκδώσει διάφορα βιβλία βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Οἱ ποιμένες

<sup>443</sup> Περὶ τῆς ἀξίας τῆς παράδοσης στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα τῆς ψαλτικῆς τέχνης βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σ. 15. Σχολιάζοντας τὴν ἀξία τῆς παράδοσης ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, ἀναφέρει τὰ ἔξῆς: «Ἡ παράδοσις είναι ἔννοια ὑπαρξιακή. Ὁχι ἀπλῶς ἴστορικὴ γνῶσις, ἀλλὰ ζωή, γίγνεσθαι, βίωσις, πίστις, συγκεκριμένον, ὑπαρκτὸν καὶ ὑποστατικόν τι, καὶ οὐχὶ λογικὸν καταποκύασμα δι' ἀφαιρέσεως». Ὁπ.π., σ. 15, ὑποσημ. 23. Περὶ τῆς διαφορᾶς, ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἔρμηνεία τῶν μουσικῶν καθοδίκων, τῶν ἔνων ἐρευνητῶν μὲ τοὺς Ἑλληνες ἐρευνητὲς βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σσ. 7-8.

<sup>444</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 7.

<sup>445</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Μουσική, ὅπ.π., σ. 21.

<sup>446</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 23.

<sup>447</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 23-24.

μάλιστα ύποχρεούνται μὲς ἀπόφαση τῆς Ἱερᾶς Συνόδου νὰ διδάξουν τὸν λαὸν τοὺς ὑμνους, οἱ ὅποιοι ψάλλονται στὶς διάφορες ἀκολουθίες, καὶ ἴδιαίτερα τοὺς ὑμνους, οἱ ὅποιοι ψάλλονται στὴ Θεία Λειτουργία<sup>448</sup>. Αὐτὸν διὰ τῆς διδασκαλίας αὐτῆς θὰ μπορεῖ καὶ ὁ λαὸς νὰ συμμετέχει ἐνεργὰ διὰ τῆς ψαλμωδίας στὴν τέλεση τῶν ἀκολουθιῶν ἢ τῆς Θείας Λειτουργίας. Τὰ μουσικὰ βιβλία στὴ Ρουμανία εἶναι τυπωμένα, τόσο σὲ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ, ὅσο καὶ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία, ἔτσι ὥστε αὐτοὶ ποὺ δὲν γνωρίζουν βυζαντινὴ μουσικὴ νὰ μποροῦν νὰ συμμετέχουν στὴν ψαλμωδία, διαβάζοντας τὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία. Ὁπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, ὅχνη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς βρίσκουμε καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Ρωσσικῆς καὶ Φιλλανδικῆς Ἐκκλησίας<sup>449</sup>. Ἡ Ρωσσικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δέχθηκε διάφορες ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴ βυζαντινή, τὴν πολωνική, τὴν Ἰταλική καὶ γερμανική μουσική<sup>450</sup>. Ἡ Φιλλανδικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τελεῖ ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς ρωσσικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, εἶναι δὲ ἐναρμονισμένη γιὰ τέσσερεις, τρεῖς ἢ σπανιώτερα γιὰ δύο φωνές. Ἐλάχιστες μελωδίες εἶναι μονόφωνες<sup>451</sup>.

“Οσον ἀφορᾶ τὸ Οίκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, τρεῖς κυρίως μορφές, παρουσιάζονται ὡς ἀρχοντες πρωτοψάλτες, οἱ ὅποιοι ἐλάμπουν μὲ τὴν παρουσία τους τὸν Ἱεροψαλτικὸ χορό, ὁ Ἱάκωβος Ναυπλιώτης (1911-1939)<sup>452</sup>, Κωνσταντίνος Πρῆγγος (1939-1959)<sup>453</sup> καὶ Θρασύβουλος Στανίτσας (1961-1964)<sup>454</sup>.

<sup>448</sup> Βλ. ὄπ.π., σσ. 24-25.

<sup>449</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 20.

<sup>450</sup> Συνοπτικὰ ἡ ἴστορία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴ Ρωσσία θὰ μποροῦσε νὰ διαιρεθεῖ σὲ ἔξι περιόδους. α') Ι'-ΙΣΤ' αἱ. Στὴν ἐποχὴ αὐτὴ παρατηρεῖται ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς, ἡ ὅποια εἶχε εἰσαχθεῖ ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. β') ΙΣΤ'-μέσα ΙΗ' αἱ. Στὴν ἐποχὴ αὐτὴ παρατηροῦνται ἐπιδροῦσες ἀπὸ τὴν πολωνικὴ μουσική. γ') μέσα ΙΗ'-μέσα ΙΘ' αἱ. Στὴν περιόδο αὐτὴ στὴ Ρωσσία κυρίαρχη μουσικὴ εἶναι ἡ Ἰταλική. δ') μέσα ΙΘ'-τέλη ΙΘ' αἱ. Στὴν περιόδο αὐτὴ κυρίαρχη μουσικὴ εἶναι ἡ γερμανική. ε') τέλη ΙΘ'-1917. Στὴν περιόδο αὐτὴ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὴ Ρωσία ἐλευθερώνεται ἀπὸ τὶς ξένες ἐπιδράσεις καὶ ἐπιστρέφει στὴν ἀρχικὴ μουσική, ἡ ὅποια εἶχε εἰσαχθεῖ ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. στ') 1917-σήμερα. Σύγχρονη ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Βλ. ὄπ.π., σ. 25. Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ψαλτική, ὄπ.π., σσ. 422-423.

<sup>451</sup> Βλ. ὄπ.π., σσ. 26-27.

<sup>452</sup> Βλ. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ναυπλιώτης Ἱάκωβος, ΛΕΜ, τ. 4, σ. 323.

<sup>453</sup> Βλ. ὄπ.π., Πρῆγγος Κωνσταντίνος, ΛΕΜ, τ. 5, σσ. 167-168.

---

<sup>454</sup> Βλ. ΤΣΙΟΥΝΗ, *Στανίτσας*, σσ. 44-58. Τ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, «Στανίτσας Θρασύβουλος», *ΛΕΜ*, τ. 5, σ. 508.



### γ) Η μοναχική παράδοση και η ψαλτική τέχνη

Τὰ μοναστήρια και οἱ σκῆτες ὑπῆρξαν οἱ θεματοφύλακες και φρουροὶ τῆς ὁρθόδοξης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι οἱ μεγαλύτεροι δημιουργοὶ στὸν χῶρο τῆς ψαλτικῆς τέχνης ὑπῆρξαν μοναχοὶ και μοναχές, οἱ ὅποιοι ἀφιέρωσαν τὸν ἑαυτό τους στὸν Θεό, και ἔχοντας και ἔμφυτο ταλέντο, ἀλλὰ και ἀναπτύσσοντάς το μὲ διάφορες σπουδές στὸν χῶρο τῆς ψαλτικῆς τέχνης, δημιούργησαν ἀριστουργήματα, τὰ ὅποια ἔμειναν ἀναλλοίωτα διὰ μέσου τῶν αἰώνων. Οἱ μοναχοὶ προσπαθοῦσαν και προσπαθοῦν μὲ τὴν ἐνάρετη ζωή τους νὰ μιηθοῦν τὴν ἀγγελικὴ πολιτεία. Οἱ ἀγγελοι ψάλλουν και δοξολογοῦν ἀκατάπαυστα τὸν Θεό. Παρόμοια και οἱ μοναχοὶ προσπαθοῦν νὰ ὑμνοῦν και νὰ δοξολογοῦν ἀκατάπαυστα τὸν Θεό, ἀφοῦ, ὅπως ἀναφέρει Ἰωάννης ὁ Σιναῖτης, «Φῶς μὲν μοναχοῖς, ἀγγελοι· φῶς δὲ πάντων ἀνθρώπων, μοναδικὴ πολιτεία»<sup>455</sup>. Εἶναι γνωστὸ πῶς δρισμένοι ἀπὸ τοὺς ὑμνους τῆς Ἐκκλησίας ἔχουν οὐράνια προέλευση, δηλαδὴ ἔχουν ἀποκαλυφθεῖ ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους, γι' αὐτὸ και λειτουργοῦν σὰν πρότυπα και ἀρχέτυπα, βάσει τῶν ὅποιων ψάλλονται οἱ ὑπόλοιποι ὕμνοι τῆς Ἐκκλησίας<sup>456</sup>.

Ἡ ψαλμωδία εἶναι ἔνα ἰσχυρὸ δῆλο στὸν ἀγῶνα τῶν μοναχῶν γιὰ τὴν πνευματική τους τελείωση<sup>457</sup>. Οἱ μοναχοί, ὅπως και οἱ χριστιανοὶ γενικὰ στὸν κόσμο, χρησιμοποιοῦν διάφορα δῆλα, ὅπως ἀναφέρει Ἰωάννης ὁ Σιναῖτης, στὸν ἀγῶνα τους, γιὰ νὰ φτάσουν στὴ θέωση. Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ δῆλα εἶναι τὸ

<sup>455</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, *Κλίμαξ*, Λόγος ΚΣΤ', *Περὶ διακρίσεως λογισμῶν και παθῶν και ἀρετῶν*, στ. 23, σ. 289. PG 88, 1020D. Ἰωάννης ὁ Μόσχος γράφει γιὰ τὸν ἀββᾶ Κοσμᾶ ὅτι «ἐν τῇ νυκτὶ τῆς ἀγίας Κυριακῆς, ἵστατο ἀπὸ ἐσπέρας ἔως πρωὶ ψάλλων και ἀναγινώσκων». PG 87<sup>3</sup>, 2896A. Βλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, *Θηκαρᾶς*, ὅπ.π., σ. 59, ὑποσημ. 80. Γρηγόριος ὁ Νύσης ἀναφέρει γιὰ τὸ κοινόβιο, ὅπου ζοῦσε ἡ ὁσία Μακρίνα τὰ ἔξης: «Μόνη δὲ ἡ τῶν θείων μελέτη, και τὸ τῆς προσευχῆς ἀδιάλειπτον, και ἡ ἀπαυστος ὑμνωδία· κατὰ τὸ ἵσον συμπαρατεινομένη τῷ χρόνῳ, διὰ νυκτὸς και ἡμέρας πάσης». ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΝΥΣΣΗΣ, *Εἰς τὸν βίον τῆς ὁσίας Μακρίνης, ἀδελφῆς τοῦ Μ. Βασιλείου*, PG 46, 969D. Βλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, *Θηκαρᾶς*, ὅπ.π., σσ. 59-60, ὑποσημ. 82.

<sup>456</sup> Βλ. ΣΜΕΜΑΝ, ὅπ.π., σσ. 211-212.

<sup>457</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, ὅπ.π., σ. 4: «Ἀκόμη και αὐτοὶ οἱ αὐστηροὶ Νηπτικοὶ Πατέρες θεωροῦν τὴν ψαλμωδία ἀπαραίτητο συμπλήρωμα τῆς προσευχῆς, ἐπειδὴ ὁ δυνθόδης και ἡ μελωδία ἐπιδροῦν εὐεργετικὰ στὴν ἡθικὴ διαμόρφωση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τῶν πιστῶν».

εργόχειρο, ή ἀνάγνωση, ή νοερὰ προσευχὴ καὶ ἡ ψαλμωδία<sup>458</sup>. Οἱ μοναχοὶ ἀγωνίζονται ἐναντίον τῶν παθῶν τους καὶ τοῦ παλαιοῦ ἑαυτοῦ τους καὶ συγχρόνως ἐναντίον τοῦ διαβόλου.

“Οπως ἀναφέρει ἀκόμη Ἰωάννης ὁ Σιναϊτης, «ὅπλον μὲν οἱ πατέρες τὴν ψαλμωδίαν, τὴν δὲ προσευχὴν τεῖχος· λοιτῆρα δέ, τὸ ἄμωμον δάκρυον εἶναι ὁρίζονται»<sup>459</sup>. Ἡ ψαλμωδία προσφέρει στὸν μοναχὸν καὶ κατ’ ἐπέκταση καὶ στὸν χριστιανό, ποὺ ζεῖ στὸν κόσμο, πνευματικὴ ὡφέλεια καὶ κέρδος. Ὁ Ἰωάννης Σιναϊτης παρομοιάζει τὸν μοναχὸν μὲ ἔμπορο, ὁ διποῖος μετρᾶ τὸ κέρδος του, ὅταν τελειώσει ἡ μέρα. Τὸ ἴδιο κάνει καὶ ὁ ἀγωνιστὴς μοναχός· μετρᾶ τὸ πνευματικό του κέρδος καὶ τὴν πνευματικὴ ὡφέλεια, ὅταν τελειώσει ἡ ψαλμωδία καὶ ἡ ἀνάγνωση τῶν ψαλμῶν<sup>460</sup>.

“Ο Διάδοχος Φωτικῆς θεωρεῖ ὅτι, ὅταν ἡ ψυχὴ βρίσκεται σὲ ἀφθονία τῶν φυσικῶν της καρπῶν, τότε φάλλει μὲ μεγαλύτερη κάπως φωνή, καὶ θέλει νὰ προσεύχεται φωνακτά· ὅταν πάλιν ἡ ψυχὴ δέχεται τὴν ἐνέργεια τοῦ Ἀγίου Πνεύματος, τότε φάλλει μὲ δῆλη τὴν εὐχαρίστηση καὶ γλυκύτητα, καὶ προσεύχεται. Στὴν πρώτη περίπτωση ἀκολουθεῖ ζωηρὴ χαρᾶ, στὴ δεύτερη πνευματικὸ δάκρυ, καὶ μετὰ ἀπὸ αὐτὰ κάποια ἐσωτερικὴ ἀγαλλίαση, ποὺ γεννᾷ στὴν ψυχὴ τὴν ἀγάπη τῆς ἡσυχίας<sup>461</sup>. Ὅταν πάλιν, ἀναφέρει ὁ Διάδοχος Φωτικῆς, καταλαμβανόμαστε ἀπὸ μεγάλη στενοχωρία, πρέπει νὰ ψάλλουμε μὲ λίγο ἐντονώτερη φωνή, μὲ τὸ νὰ κτυποῦμε τὶς χορδὲς τῆς ψυχῆς μὲ τὴν ἐλπίδα τῆς χαρᾶς, μέχρις ὅτου διαλυθεῖ ἐκεῖνο τὸ βαρύτατο νέφος ἀπὸ τὶς αὐχοῖς τῆς μελωδίας<sup>462</sup>. Ἡ ψαλμωδία, καὶ μάλιστα ἡ ἐντονώτερη ψαλμωδία, διαλύει τὰ νέφη τοῦ πένθους καὶ τῆς λύπης, καὶ φέρνει τὴν χαρὰ καὶ ἀγαλλίαση στὸν ψάλλοντα.

<sup>458</sup> Πρβλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηκαρᾶς, ὄπ.π., σ. 26.

<sup>459</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ, Κλῆμαξ, ὄπ.π., Λόγος Δ', Περὶ ὑπακοῆς, στ. 10, σ. 68. PG 88, 681A.

<sup>460</sup> Βλ. ὄπ.π., Λόγος ΙΘ', Περὶ ἀγρυπνίας σωματικῆς καὶ πῶς δεῖ ταύτην μετιέναι, στ. 11, σ. 232. PG 88, 941BC (κεφ. Κ'): «Μετὰ μὲν τὴν ἡμέραν ὁ πράτης, μετὰ δὲ τὴν ψαλμωδίαν ὁ ἐργάτης καθεσθείς, τὸ κέρδος ψηφίζει».

<sup>461</sup> Βλ. ΠΑΥΛΟΥ, Εὐεργετινός, ὄπ.π., τ. Β', σσ. 164-166.

<sup>462</sup> Βλ. ὄπ.π., τ. Β', σσ. 164-166: «Πλὴν ὅτε ὑπὸ πολλῆς δυσθυμίας βαρούμεθα, δεῖ δὲ λίγον μείζονι τῇ φωνῇ ποιεῖσθαι ἡμᾶς τὴν ψαλμωδίαν, τῇ τῆς ἐλπίδος χαρᾷ τοὺς φθόγγους τῆς ψυχῆς ἀνακρούοντας, ἀχρις οὖν τὸ νέφος ἐκεῖνο τὸ βαρύτατον ὑπὸ τῶν ἀνέμων τοῦ μέλους διαλυθῆ».

Πάντοτε ὑπῆρχε κάποια διαφορὰ ὅσον ἀφορᾶ τὸν κοινοβιακὸν καὶ τὸν ἐρημητικὸν ἢ ἀναχωρητικὸν τρόπον ζωῆς. Στὰ μοναστήρια ἀναπτύχθηκε περισσότερο ἢ ψαλμωδία, ἐνῶ στὴν ἔρημο ἢ νοερὰ προσευχὴ<sup>463</sup>. Θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ σημειώσουμε ὅμως ὅτι οἱ πλεῖστοι μοναχοὶ μέχρι καὶ τὸν διαβόλον<sup>464</sup>. Αὐτὸς συνέβαινε, γιατὶ διέβλεπαν τὸν κίνδυνο, ἀφ' ἐνὸς ἢ αἰσθητικὴ ὁμορφιὰ τῆς μελωδίας νὰ φυγαδεύσει τὴν κατάνυξη ἀπὸ τὴν ψυχὴ τῶν προσευχομένων, καὶ ἀφ' ἑτέρου ἢ ἐκτέλεση τῆς ψαλμωδίας νὰ προκαλέσει στὴν ψυχὴν ἐκείνου ποὺ ψάλλει λογισμοὺς ὑπεροφανείας<sup>465</sup>. Οἱ

<sup>463</sup> Ἀναφερόμενος ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνὸς στὴ ζωὴ τῶν μοναχῶν στὸ κοινόβιο, τονίζει ὅτι «οὗτοι τοίνυν ὡς ἄγγελοι ἐπὶ τῆς γῆς πολιτεύονται, ψαλμοὺς καὶ ὕμνους ὁμοθυμαδὸν τῷ Κυριῷ ἄδοντες, καὶ ὁμολογηταὶ τοῖς ἄθλοις τῆς ὑπακοῆς χρηματίζοντες». ΙΩΑΝΝΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, *Ἴστορία ψυχωφελῆς... ὁ βίος Βαλαάμ καὶ Ἰωάσαφ*, PG 96, 969AB. Βλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, *Θηραρᾶς*, ὅπ.π., σ. 28 καὶ 32.

<sup>464</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, *Κλῆμαξ*, ὅπ.π., Λόγος Δ', *Περὶ ὑπακοῆς*, στ. 87, σ. 101. PG 88, 713D: «Ο ἐν τῷ μέσῳ, οὐ τοσοῦτον ἐκ τῆς ψαλμωδίας, ὅσον ἐκ τῆς εὐχῆς κερδαίνειν δύναται· ἡ γάρ σύγχυσις, ψαλμοῦ διάλυσις». Ὁπ.π., Λόγος Ζ', *Περὶ τοῦ χαροποιοῦ πένθους*, στ. 51, σσ. 151-152. PG 88, 813A: «Ωσπερ χήρα τὸν εαυτῆς ἄνδρα ἀποβαλούσα, καὶ μονογενὴν υἱὸν κεκτημένη, μετὰ Κύριον ἐκεῖνον μόνον παραμυθίαν κέκτηται, οὕτω καὶ ψυχῆς πεσούσης, οὐκ ἔστι παραμυθία τις ἑτέρα ἐν καιρῷ ἔξόδου, ὡς οἱ κόποι τοῦ λαιμοῦ καὶ τὸ δάκρυον· οὐ μελῳδήσουσιν οἱ τοιοῦτοι ποτε, οὐδὲ ἀλαλάξουσι ἐν ὕμνοις πρός εαυτούς· λύμαντικὰ γάρ τὰ τοιαῦτα τοῦ πένθους καθέστηκεν. Εἰ διὰ τούτων προσκαλέσασθαι τὸ πένθος ἐπιτηδεύεις, ἔτι πόδιῳ ἀπὸ σοῦ τὸ ἔργον ἀφέστηκε· πένθος γάρ ἔστι, πεποιωμένον ἀλγημα ψυχῆς ἐμπύρου». Ὁπ.π., Λόγος ΚΖ' β', *Περὶ τῆς ἱερᾶς σώματος καὶ ψυχῆς ἡσυχίας*, στ. 47, σ. 352. PG 88, 1116C: «Νῦντωρ μὲν τὰ πολλὰ τῇ προσευχῇ δίδουν, τὰ δὲ βραχέα τῇ ψαλμωδίᾳ». Ὁπ.π., Λόγος ΚΗ', *Περὶ τῆς ἱερᾶς καὶ μητρὸς τῶν ἀρετῶν, τῆς μακαρίας προσευχῆς*, καὶ περὶ τῆς ἐν αὐτῇ νοερᾶς καὶ αἰσθητῆς παραστάσεως, στ. 37, σ. 362. PG 88, 1136B: «Τῇ μὲν μετὰ πλήθους ψαλμωδίᾳ αἰχμαλωσίαι καὶ δειμβασιοὶ παρέπονται, τῇ δὲ ἴδιαζούσῃ οὐχ οὕτως· ἀλλὰ τὴν μὲν ὀκηδία πολεμεῖ, τῇ δὲ προθυμίᾳ συνεργεῖ». ΠΑΥΛΟΥ, *Εὐεργετινός*, ὅπ.π., τ. Β', σσ. 160-162. ΜΕΓΑ ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΝ, ὅπ.π., τ. Α', σσ. 110-117. ΠΑΡΗ, *Ἄσμα*, ὅπ.π., σ. 9. Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Α. Αλυγιζάκης «οἱ πρῶτοι ποὺ ἀντιδροῦν γιὰ τὴ χρήση τῆς μουσικῆς εἶναι οἱ ἀσκητὲς τοῦ δ' αἰῶνα». ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σσ. 379, ὑποσημ. 11.

<sup>465</sup> Βλ. ΜΕΓΑ ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΝ, ὅπ.π., τ. Α', σσ. 112-113. ΠΑΥΛΟΥ, *Εὐεργετινός*, ὅπ.π., τ. Β', σσ. 168-171: «τέκνον, τὸ λέγειν σε τοὺς ψαλμοὺς μετὰ ἥχου πρῶτον μὲν ὑπεροφανία ἔστιν· ὑποβάλλει σοι γὰρ ὅτι ἐγὼ ψάλλω, ὁ ἀδελφὸς οὐ ψάλλει, δεύτερον δὲ καὶ σκληρύνει σου τὴν καρδίαν καὶ οὐκ ἐὰ κατανυγῆναι».

ἀναχωρητὲς μάλιστα ἀπεδοκίμαζαν τὴν θυμελικὴν μουσικὴν<sup>466</sup>. Οἱ μοναχοὶ, καὶ κυρίως οἱ ἐρημῖτες, τελοῦσαν τὶς ἀκολουθίες τους, κατὰ βάση, χωρὶς τὴν χρήση τῆς ψαλμωδίας, τὴν δόπια θεωροῦσαν μᾶλλον εἶδος πολυτελείας γιὰ τὸν ἀπλὸ τρόπον ζωῆς τους<sup>467</sup>.

Οπως ἀναφέρει ὁ Ἰωάννης Σιναῖτης, πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦμε τὴν ψαλμωδία διακριτικά, δηλαδὴ νὰ ξέρουμε πότε, ποὺ καὶ πῶς νὰ τὴν χρησιμοποιοῦμε. Τὰ λόγια τοῦ ἀγίου μᾶς φέρονταν στὴ μνήμη τὸ ρητὸ τοῦ ἐκκλησιαστῆ: «Τοῖς πᾶσι χρόνος καὶ καιρός τῷ παντὶ πράγματι ὑπὸ τὸν οὐρανόν»<sup>468</sup>. Ἡ ψαλμωδία, δὲν τὴν χρησιμοποιήσει σωστὰ καὶ διακριτικὰ διατητικά, εἶναι ἔνα ἀκαταμάχητο ὅπλο. Μερικὲς φορές, ἀναφέρει ὁ Ἰωάννης Σιναῖτης, ἡ ψαλμωδία, ὅταν εἶναι μέτρια, καταπραῦνει ἄριστα τὸν θυμό, ἐνῶ ἄλλες φορές, ὅταν εἶναι ἀμετρητή καὶ ἀκαιρητή, δημιουργεῖ φιληδονία<sup>469</sup>.

Καρπὸς τῆς ψαλμωδίας ἐπίσης, εἶναι ἡ γλυκύτητα, ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴν ζωοποιὸ χάρη τοῦ Ἅγιου Πνεύματος. Ὄμως, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἰωάννης Σιναῖτης, πρέπει νὰ προσέξουμε, διότι ὑπάρχουν δύο εἰδῶν ἀγαλλιάσεις καὶ τέρψεις, ἡ μία εἶναι ἐφάμαρτη καὶ πορνική, ἐνῶ ἡ ἄλλη ἀγία καὶ πνευματική. Ἀς ἐρευνήσουμε καὶ ἀς μετρήσουμε καὶ ἀς προσέξουμε ποιὰ εἶναι ἡ γλυκύτητα, ποὺ δημιουργεῖται μέσα μας, ὅταν ψάλλουμε ἡδονικά, ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸν δαιμόνα τῆς πορνείας, καὶ ποιὰ

<sup>466</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, ὅπ.π., σ. 88. Ὁ ἀββᾶς Σιλουανὸς ἀναφέρει ὅτι τὸ ἄσμα, δηλαδὴ τὸ τραγούδι, κατέρριψε πολλοὺς στὰ κατώτατα τῆς γῆς, ὅχι μόνο χριστιανούς, ποὺ ζοῦν στὸν κόσμο, ἀλλὰ καὶ ιερεῖς, ἐπειδὴ χαλάρωσε τὸν ἀνδρικὸ τους χαρακτῆρα, καὶ τοὺς καταρρήμνισε στὴν πορνεία καὶ σὲ πάθη αἰσχρά. Βλ. ΠΑΥΛΟΥ, Εὐεργετινός, ὅπ.π., τ. Β', σ. 169: «Τὸ δὲ ἄσμα πολλοὺς εἰς τὰ κατώτατα τῆς γῆς κατήγαγεν, οὐ μόνον κοσμικούς, ἀλλὰ καὶ ιερεῖς, ἐκθηλύναντας αὐτοὺς καὶ εἰς πορνείαν καὶ εἰς ἔτερα πάθη αἰσχρὰ καταρρημνίσαν αὐτούς. Τὸ οὖν ἄσμα τῶν κοσμικῶν ἐστι, διὰ τοῦτο καὶ ὁ λαός συναθροίζεται ἐν ταῖς ἐκκλησίαις».

<sup>467</sup> Βλ. ΣΜΕΜΑΝ, ὅπ.π., σ. 212. Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητής Ἀ. Ἀλυγιζάκης «στὸν ἄλλο λειτουργικὸ τύπο, τὸ μοναχικό, ἀρχικὰ κυριαρχοῦσε ἡ ἀνάγνωση, ἐνῶ οἱ μελωδίες ἥταν συντηρητικὲς καὶ περιορισμένες». ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σ. 35.

<sup>468</sup> Ἐκκλ. γ', 1.

<sup>469</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, Κλῆμαξ, ὅπ.π., Λόγος Η', Περὶ ἀοργησίας καὶ πραότητος, στ. 19, σ. 160. PG 88, 832A: «Ποτὲ μὲν ἡ μελωδία τὸν θυμὸν ἀρίστως διαλύει ἡ σύμμετρος· ποτὲ δὲ τὴ φιληδονία συνέρχεται ἡ γε ἀμετρος καὶ ἀκαιρος· τοὺς οὖν καιροὺς κανονίζοντες, οὕτω ταύτη χρησώμεθα».

προέρχεται ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Ἀγίου Πνεύματος καὶ ἀπὸ τὴν μυστικὴν τους χάροντας καὶ δύναμην<sup>470</sup>.

Οπως ἀναφέρει Ἰωάννης ὁ Σιναϊτης, οὗτε τὰ σωματικὰ ἴδιωματα, ἀλλὰ οὕτε καὶ τὰ πνευματικά, εἶναι σὲ δλοντος ὅμοια. Ἀπὸ ἄνθρωπο σὲ ἄνθρωπο διαφέρουν καὶ ποικίλουν τὰ διάφορα χαρακτηριστικά. Καὶ γι' αὐτὸ σὲ ἄλλους φαίνεται πιὸ κατάλληλος ἢ σύντομη ψαλμωδία, ἐνῶ σὲ ἄλλους ἢ μακρύτερη. Καὶ οἱ πρῶτοι ἴσχυροί ζονται διτι πολεμοῦν ἔτσι τὴν αἰχμαλωσία τοῦ νοῦ τους, ἐνῶ οἱ δεύτεροι τὴν ἀμάθεια τους. Οἱ πρῶτοι δηλαδὴ διατείνονται διτι μὲ τὸ νὰ ψάλλουν λίγη ὥρα δὲν περιέρχεται τὸ μυαλό τους σὲ αἰχμαλωσία· ἐνῶ οἱ δεύτεροι διτι μὲ τὸ νὰ ψάλλουν ἀρκετή ὥρα πολεμοῦν τὴν ἀμάθεια καὶ ἀγνωσία τους<sup>471</sup>.

Πάντοτε, περισσότερο δῆμως κατὰ τὴν ὥρα τῆς ψαλμωδίας, πρέπει οἱ μοναχοὶ νὰ διατηροῦν ἡσυχία καὶ ἀταραξία. Διότι οἱ δαίμονες προσπαθοῦν μὲ τὶς ταραχές νὰ σκορπίζουν τὴν προσευχήν<sup>472</sup>. Ἡδη, ὅπως εἴπαμε, ἢ ψαλμωδία εἶναι δυνατὸν νὰ δημιουργεῖ κάποιου εἴδους διάσπαση καὶ διάχυση. Ἔτσι ὁ μοναχὸς πρέπει νὰ προσπαθεῖ νὰ διατηρεῖ ἐσωτερικὴν ἡσυχία τὴν ὥρα τῆς ψαλμωδίας, γιὰ νὰ πετυχαίνεται ὁ σκοπὸς τῆς ψαλμωδίας, ποὺ εἶναι ἢ μετάδοση τῶν μηνυμάτων, ποὺ κρύβουν τὰ λόγια τῶν ὑμνων καὶ τροπαρίων. Στὸ ἴδιο μῆκος κύματος κινεῖται καὶ ὁ ἀββᾶς Μακάριος, ὁ δόποιος τονίζει διτι ἢ ψυχὴν ὀδεύει τὶς ὕδρες τῆς ψαλμωδίας νὰ συμμαζεύει τοὺς λογισμούς τῆς μὲ κατάνυξη, καὶ τίποτε ἄλλο νὰ μὴν ἔχει στὸν νοῦ, παρὰ τὴν ἀναμονὴν τοῦ Κυρίου καὶ τὴν ἀγάπην τῆς τὴν ἔμφυτη νὰ τὴν διαφυλάττει γι' αὐτὸν καὶ μόνο<sup>473</sup>.

<sup>470</sup> Βλ. ὅπ.π., Λόγος ΙΕ', *Περὶ ἀφθάρτου ἐν φθαρτοῖς ἐκ καμάτων καὶ ἰδρώτων ἀγνείας καὶ σωφροσύνης*, στ. 45, σ. 204. PG 88, 889BC: «Ἐρευνήσωμεν καὶ μετρήσωμεν καὶ τηρήσωμεν, ποία μὲν ἐν τῇ ψαλμῳδίᾳ ἥδυτης ἡμῖν προσγίνεται ἐκ τοῦ τῆς προνείας δαίμονος, ποία δὲ ἐκ τῶν λογίων τοῦ Πνεύματος καὶ τῆς ἐν αὐτοῖς ὑπαρχούσης χάροιτος καὶ δυνάμεως».

<sup>471</sup> Βλ. ὅπ.π., Λόγος ΚΗ', *Περὶ τῆς ἴερᾶς καὶ μηρός τῶν ἀρετῶν, τῆς μακαρίας προσευχῆς, καὶ περὶ τῆς ἐν αὐτῇ νοερᾶς καὶ αἰσθητῆς παραστάσεως*, στ. 60, σ. 366. PG 88, 1140B: «Οὐδὲ τὰ κατὰ σῶμα, οὐδὲ τὰ κατὰ πνεῦμα πάντων πάντα δῆμοια· τισὶ γὰρ τὸ σύντομον, τισὶ δὲ τὸ σχολαιότερον ἐν τῇ ψαλμῳδίᾳ συνέρχεται· οἱ μὲν γὰρ τῇ αἰχμαλωσίᾳ, οἱ δὲ τῇ ἀμαθίᾳ λέγουσι πολεμεῖν».

<sup>472</sup> Βλ. ὅπ.π., Λόγος Δ', *Περὶ ὑπακοῆς*, στ. 101, σ. 103. PG, 88, 717A: «Πάντοτε μέν, ἐπὶ πλεῖον δὲ ἐν ταῖς ὑμνῳδίαις τὸ ἡσύχιον καὶ ἀτάραχον τηρήσωμεν σκοπὸς γὰρ τοῖς δαίμοσι διὰ ταραχῶν τὴν προσευχὴν ἀφανίζειν».

<sup>473</sup> Βλ. *ΜΕΓΑ ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΝ*, ὅπ.π., τ. Γ', σσ. 300-301.

Ἄναφερόμενος ὁ Ἰωάννης Σιναϊτης πρὸς τὸν μοναχὸν καὶ τὴν πνευματικὴν ζωὴν καὶ ἀνάβασην, τὴν ὅποια πρέπει νὰ κάνει, τὸν προτρέπει νὰ κοιμηθεῖ ἡ μνήμη τοῦ αἰωνίου πυρὸς κάθε βράδυ μαζὶ του καὶ νὰ ἔχπνησει πάλι μαζὶ του. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν δὲν θὰ τὸν κυριεύσει ποτὲ ἡ φαθυμία στὸν καιρὸν τῆς φαλμωδίας<sup>474</sup>. Ἐνας πολέμιος τῆς φαθυμίας καὶ ὀκνηρίας κατὰ τὴν ὥρα τῆς φαλμωδίας, σύμφωνα μὲ τὸν Ἰωάννη Σιναϊτη, εἶναι ἡ μνήμη καὶ ἐνθύμηση τοῦ αἰωνίου πυρὸς καὶ τῆς αἰώνιας κόλασης. Ἡ ἀκηδία, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἰωάννης Σιναϊτης, εἶναι αὐτή, ποὺ φέρνει ἀτονία τὴν ὥρα τῆς φαλμωδίας<sup>475</sup>. Τὴν ὥρα, ποὺ ἀρχίζει ἡ φαλμωδία, ὁ ὁρθυμὸς μοναχὸς πέφτει σὲ λήθαργο καὶ ὑπνηλία, ἐνῶ τὴν ὥρα, ποὺ τελειώνει ἡ φαλμωδία, ἔχπνα καὶ εἶναι ἔτοιμος γιὰ συζήτηση καὶ δραστηριότητα. Ὁ μοναχὸς πρέπει νὰ ἀντιστρέψει τὰ δύο δεδομένα· τὴν ὥρα, ποὺ ἀρχίζει ἡ φαλμωδία, νὰ εἶναι ἐνεργοποιημένος καὶ δραστηριοποιημένος στὸν νὰ ἀκούει καὶ μελετᾶ τὰ λόγια τῶν ὑμνῶν, καὶ ἔτσι νὰ προσεύχεται στὸν Θεό· ἐνῶ, ὅταν τελειώσει ἡ φαλμωδία, μπορεῖ νὰ ἡσυχάζει καὶ νὰ ἡρεμεῖ. Ἀλλοῦ ἀναφέρει ὅτι, ὅταν δὲν γίνεται φαλμωδία καὶ ἀκολουθία, ἡ ἀκηδία δὲν παρουσιάζεται<sup>476</sup>. Τέλος, γιὰ τὴν ἀκηδία ἀναφέρει ὁ Ἰωάννης Σιναϊτης, ὅτι ἀντίπαλοί της εἶναι ἡ φαλμωδία καὶ τὸ ἐργόχειρο<sup>477</sup>.

Ο Ἰωάννης Σιναϊτης προτρέπει ἐπίσης τοὺς μοναχοὺς νὰ μὴν ἀφήνουν τὴν κοινὴ φαλμωδία, διότι αὐτὴ εἶναι ἐχθρὸς τοῦ ὑπνου<sup>478</sup>. Αὐτὸς εἶναι ὁ πρῶτος πόλεμος, ὁ ὅποιος ἐμφανίζεται σὲ κάποιον ἀρχάριο μοναχό. Στὸν ἀρχάριο μοναχὸν ἐμφανίζονται δύο ἐχθροί: α) ἡ φαθυμία, β) ἡ πορνεία. Ἐτσι ὁ Ἰωάννης Σιναϊτης

<sup>474</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, *Κλίμαξ*, ὅπ.π., Λόγος Ζ', *Περὶ τοῦ χαροποιοῦ πένθους*, στ. 23, σ. 144. PG 88, 805B: «Πυρὸς αἰωνίου μνήμη καθ' ἐσπέραν συγκομιθήτω σοι καὶ συναναστήτω σοι, καὶ οὐ μή σου φαθυμία ἐν καιρῷ φαλμωδίας κυριεύσῃ ποτέ».

<sup>475</sup> Βλ. ὅπ.π., Λόγος ΙΓ', *Περὶ ἀκηδίας*, στ. 1, σ. 181. PG 88, 860A: «Ἀκηδία ἔστι... ἀτονία φαλμωδίας».

<sup>476</sup> Βλ. ὅπ.π., Λόγος ΙΓ', *Περὶ ἀκηδίας*, στ. 8, σ. 183. PG 88, 860C: «φαλμωδία μὴ παρούσης, ἀκηδία οὐ φαίνεται».

<sup>477</sup> Βλ. ὅπ.π., Λόγος ΙΓ', *Περὶ ἀκηδίας*, στ. 10, σσ. 183-184. PG 88, 861A: «Αἱ ἐμοῦ ἀντίδικοι, ὑφ' ᾧν δέδεμαι νῦν, φαλμωδία σὺν ἐργοχείρῳ».

<sup>478</sup> Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κοινὴ φαλμωδία στὸ κοινόβιο γίνεται λόγος καὶ γιὰ τὴν κατ' ἵδιαν φαλμωδία στὸν ἀτομικὸν κανόνα προσευχῆς τοῦ μοναχοῦ. Βλ. ANTIOCHΟΥ MONΑΧΟΥ, Λόγος PE', *Περὶ Φαλμωδίας*, PG 89, 1753A: «Ἡ φαλμωδία ἡμῶν κανὼν λέγεται... δι μοναχός, ὅταν ἀμελήσῃ τοῦ κανόνος αὐτοῦ, εὐθέως ἐγκαταλείπεται ὑπὸ τῆς χάριτος».

προτρέπει τοὺς ἀρχάριους μοναχοὺς νὰ συμμετέχουν στὴν κοινὴ ψαλμῳδία, διότι πολλές φορές ντρέπονται καὶ δὲν νυστάζουν<sup>479</sup>.

Ἐνα ἄλλο πάθος, ποὺ παρουσιάζεται τὴν ὡρα τῆς ψαλμῳδίας, εἶναι ἡ κενοδοξία. «Τίς μὴ γελάσῃ» ἀναφέρει ὁ Ἱωάννης Σινᾶτης, «τὸν τῆς κενοδοξίας ἐργάτην, ἐν ταῖς ψαλμῳδίαις ἴσταμενον, καὶ ὑπὸ ταύτης κινούμενον ποτὲ μὲν γελᾶν, ποτὲ δὲ ἐπὶ πάντων κλαίειν»<sup>480</sup>. Ἡ κενοδοξία ἄλλοτε κάνει αὐτόν, ποὺ ψάλλει, νὰ γελᾶ καὶ ἄλλοτε νὰ κλαίει, διότι δῆθεν συγκινεῖται ἀπὸ τὰ λόγια τῆς ψαλμῳδίας<sup>481</sup>. Δὲν εἶναι πάντοτε χαρακτηριστικὸ τοῦ πνευματικοῦ χαρίσματος, ὅταν κάποιος κλαίει τὴν ὡρα τῆς ψαλμῳδίας. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ εἶναι ὅχι καρπὸς τοῦ Ἀγίου Πνεύματος, ποὺ εἶναι τὰ πραγματικὰ δάκρυα, ἄλλα μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ καρπὸς τοῦ πάθους τῆς κενοδοξίας, τὸ ὅποιο ἐμφωλεύει στὶς καρδιὲς τῶν ἀνθρώπων. Ἡ κενοδοξία ἐξ ἄλλου προτρέπει τοὺς μοναχούς, κατὰ τὴν ὡρα τῆς ψαλμῳδίας καὶ ὅταν ἐπισκέπτονται κοσμικοὶ τὸ μοναστήρι, νὰ εἶναι πρόθυμοι καὶ ἀγρυπνοι. Ὁταν ὅμως ἀναχωρήσουν οἱ κοσμικοὶ ἀπὸ τὸ μοναστήρι, τότε οἱ μοναχοὶ αὐτοὶ γίνονται πάλιν ράθυμοι καὶ ὀκνηροὶ στὴν ψαλμῳδία<sup>482</sup>.

Οπως ἀναφέρει ὁ ἀββᾶς Κασσιανός, ὅταν ἔνας μοναχὸς καθυστεροῦσε τὴν ὡρα τῆς ἀκολουθίας, δὲν τολμοῦσε νὰ εἰσέλθει

<sup>479</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, *Κλῆμαξ*, ὅπ.π., Λόγος ΙΘ', *Περὶ ἀγρυπνίας σωματικῆς καὶ πῶς δεῖ ταύτην μετιέναι*, στ. 9, σ. 232. PG 88, 941B: «Τοῖς εἰσαγωγικοῖς, πρῶτος οὗτος πολεμῶν ὑπεισέρχεται· ἵνα ὁσθύμους τούτους ἐκ προοιμίων ποιήσῃ ἢ τῷ τῆς πορνείας προοδοποιήσῃ δαίμονι. Ἔως οὖτον τούτου ἐλευθερωθῶμεν, μετὰ πλήθους ψάλλειν μὴ παραιτησώμεθα· πολλάκις γάρ αἰδούμενοι οὐ νυστάζομεν». Ὁπως ἀναφέρεται στὸ βίο τοῦ ἀγίου Ἐπιφανίου ἐπισκόπου Κύπρου, «δεῖ τὸν ἀληθινὸν μοναχὸν ἀδιαλείπως ἔχειν τὴν εὐχὴν καὶ τὴν ψαλμῳδίαν ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ». Ἀποφθέγματα Πατέρων, *Περὶ τοῦ ἀγίου Ἐπιφανίου ἐπισκόπου Κύπρου γ'*, PG 65, 164BC. Βλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, *Θηραρᾶς*, ὅπ.π., σ. 48.

<sup>480</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ, *Κλῆμαξ*, ὅπ.π., Λόγος ΚΑ', *Περὶ τῆς πολυμόρφου κενοδοξίας*, στ. 7, σ. 239. PG 88, 949CD (κεφ. ΚΒ').

<sup>481</sup> Ἀσφαλῶς ὑπάρχει καὶ ἡ κατὰ Θεὸν κατάσταση τῆς χαροκόπης, ὅπου «τὸ ψάλσιμό τους (τῶν μοναχῶν) εἶναι θρηνητικὸ καὶ συγχρόνως χαρούμενο. Προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τῶν Πατέρων, ποὺ συγχρόνως ἔκλαιαν γὰρ τὶς ἀμαρτίες τους καὶ χαιρόντουσαν, διότι δὲν ἀναστὰς Κύριος τοὺς ἐλεεῖ μὲ τὴν ἄκτιστο θεία Χάρη του». ΝΕΟΦΥΤΟΥ, *Ἄγιορείτες*, σ. 174.

<sup>482</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, *Κλῆμαξ*, ὅπ.π., Λόγος ΚΑ', *Περὶ τῆς πολυμόρφου κενοδοξίας*, στ. 18, σσ. 240-241. PG 88, 952C (κεφ. ΚΒ'): «ἐν ψαλμῳδίᾳ σταθέντας, τοὺς ὁσθύμους ἀνδρείους ἐποίησε, τοὺς ἀφώνους καλλιφώνους, καὶ τοὺς νυστακτὰς ἀγρύπνους».

στὸν χῶρο τῶν προσευχῶν, οὕτε νὰ λάβει μέρος στὸν χορὸ τῶν ψαλτῶν, ἀλλὰ στεκόταν δρυθιος μπροστά στὴν πόρτα, καὶ περίμενε τὴν ἀπόλυτην<sup>483</sup>. Αὐτὸ προφανῶς πρέπει νὰ γίνεται, σύμφωνα μὲ τὸν ἀββᾶ Καστιανό, γιὰ νὰ μὴ δημιουργεῖται σύγχυση κατὰ τὴν ὥρα τῆς ψαλμωδίας, ἀλλὰ νὰ ὑπάρχει τάξη καὶ εὐταξία.

Ἐφραίμ ὁ Σύρος παρομοιάζει τὸν μοναχό, ποὺ ψάλλει, μὲ κάποιον, ποὺ βρίσκεται μπροστά στὸν βασιλιὰ. Ἀναφέρει ὁ ἄγιος Ἐφραίμ: «Ως πέρι γάρ τις παρεστώς καὶ διμιλῶν βασιλεῖ, εἰ καλέσαντος αὐτὸν συνδούλου καταλείπῃ τὴν θαυμαστὴν καὶ ἔνδοξὸν διμιλίαν τοῦ βασιλέως, καὶ στραφεὶς τῷ συνδούλῳ συνομιλεῖ, τὸ καθ' αὐτὸν ὑβρίζει τὸν βασιλέα καὶ φοβεράν τὴν παρ' ἐκείνου ἀγανάκτησιν ἑαυτῷ προξενεῖ, οὕτω καὶ ὁ λαλῶν ἐν καιρῷ τῆς ψαλμωδίας ἡ προσευχῆς. Ὁφείλομεν οὖν δν τρόπον οἱ Ἀγγελοι μετὰ πολλοῦ τρόμου παρεστῶτες ἐκτελοῦσι τὴν ὑμνολογίαν τῷ κτίσαντι, οὕτω καὶ ἡμεῖς ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ παρίστασθαι»<sup>484</sup>.

Ἄλλὰ καὶ σύγχρονοι Γέροντες τῆς ἐρήμου ἀναφέρονται στὸ γεγονός ὅτι ὁ ψάλτης, εἴτε εἶναι μοναχός, εἴτε χριστιανὸς στὸν κόσμο, πρέπει νὰ ψάλλει περισσότερο μὲ εὐλάβεια καὶ λιγώτερο νὰ φροντίζει τὴν σωστὴ τεχνική. Ὁ Γέρων Παΐσιος ὁ ἀγιορείτης ἔλεγε ὅτι ὁ ψάλτης πρέπει νὰ προσέχει τὸ νόημα τῶν τροπαρίων, καὶ ὅχι μόνο νὰ ψάλλει μὲ σωστὴ τεχνική. Ἀν ψάλλεις μόνο μὲ σωστὴ τεχνικὴ καὶ δὲν ἔχεις εὐλάβεια, μοιάζεις σάν κάποιο σιδηρουργό, ποὺ κτυπᾷ τὸ ἀμόνι· γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἀναπαυόταν, ὅταν ἀκούγει ψάλτες νὰ ψάλλουν μὲν σωστά, ἀλλὰ χωρὶς εὐλάβεια<sup>485</sup>.

<sup>483</sup> Βλ. ΠΑΥΛΟΥ, *Εὐεργετινός*, δπ.π., τ. Β', σσ. 167-168: «Καὶ ἐν τῷ καιρῷ δὲ τῆς συνάξεως, τρίτης, ἔκτης καὶ ἐνάτης ὥρας, εἴ τις πρὶν ἡ ὁ πρῶτος τελεσθῆ ψαλμὸς ἀπαντήσει, τοῦ λοιποῦ εἰς τὸ εὐκτήριον εἰσελθεῖν οὐ τολμᾶ, οὕτε ἑαυτὸν καταμεῖξαι τοῖς ψάλλουσιν. Ἀλλὰ πρὸ τῶν θυρῶν ἰστάμενος ἐκδέχεται τῶν ἀδελφῶν τὴν ἀπόλυτιν, καὶ ἔξερχομένων πάντων, βαλῶν ἐπὶ τὴν γῆν μετάνοιαν, ἔξαιτει τῆς οἰκείας ὁμιλίας συγχώρησιν».

<sup>484</sup> ΠΑΥΛΟΥ, *Εὐεργετινός*, δπ.π., τ. Β', σσ. 172-173.

<sup>485</sup> Βλ. ΙΣΑΑΚ, *Παΐσιος*, σ. 445: «Καὶ στὴν ψαλμωδία καὶ στὴν ἀγιογραφία περισσότερο μετροῦσε γιὰ τὸν Γέροντα (τὸν π. Παΐσιο δηλαδὴ) ἡ εὐλάβεια καὶ λιγώτερο ἡ τέχνη, καὶ τὴ διέκρινε στὸν ψάλτη ἡ σὲ μιὰ εἰκόνα. Ἐλεγει: “Αν προσέχης τὸ νόημα τῶν τροπαρίων, θὰ ἀλλοιωθῆς ἀπὸ αὐτὸ καὶ θὰ ψάλλης μὲ εὐλάβεια. Ἀν ἔχης εὐλάβεια, καὶ ἔνα λάθος νὰ κάνης, ὅταν ψέλνης, γλυκαίνει. Ἀλλὰ ἀν προσέχης μόνο τὴν τεχνική, δηλαδὴ πηγαίνεις νότα-νότα, καὶ τὸ λές χωρὶς εὐλάβεια, θὰ γίνης σάν κάποιον κοσμικὸ ψάλτη, ποὺ ἔψαλλε τὸ ‘Εὐλόγει

---

ἡ ψυχή μου τὸν Κύριον' καὶ ἦταν σὰν νὰ χτυποῦσε ὁ σιδηρουργὸς τὸ ἀμόνι. Τὸ ἄκουγα μέσα σὲ ἔνα αὐτοκίνητο. Δὲν ἀναπαυόμουν. Εἶπα στὸν ὁδηγό: ‘Κλεῖσε τὸ κασσετόφωνο’. “Οταν δὲν φάλλη κανεὶς μέσα ἀπὸ τὴν καρδιά του, εἶναι σὰν νὰ σὲ διώχνῃ ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία».



## δ) Ἡ συμμετοχὴ τῶν γυναικῶν στὴ λατρευτικὴ μουσικὴ

Ως γνωστό, ἡ χριστιανικὴ λατρεία ἀποτελεῖ συνέχεια καὶ ἀνάπτυξη τῆς Ἰουδαϊκῆς λατρείας. Θεωροῦμε ἀπαραίτητο νὰ διερευνήσουμε ἐν προκειμένῳ τὸ θέμα τῆς συμμετοχῆς τῶν γυναικῶν στὴ λατρεία καὶ στὶς δύο περιπτώσεις.

Στὸ βιβλίο τῆς Ἐξόδου συναντοῦμε τὸν ὕμνο τῆς προφήτιδος Μαριάμ, τὸν δποῖο ἀνέπεμψε πρὸς τὸν Θεὸν μετὰ τὴ θαυμαστὴ διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς θάλασσας ἀπὸ τοὺς Ἰσραηλῖτες. Ἀφοῦ ἔγιναν τὰ ὑπερφυσικὰ γεγονότα στὴν Ἐρυθρὰ θάλασσα, ἡ Μαριάμ πῆρε ἔνα τύμπανο στὰ χέρια τῆς καὶ ἀρχισε, μαζὶ μὲ τὶς ἄλλες γυναικες, ποὺ τὴν ἀκολούθουσαν, νὰ ψάλλει ὕμνους διξιολογικοὺς πρὸς τὸν Κύριο, ὁ δποῖος τοὺς ἔσωσε μὲ θαυμαστὸ τρόπο ἀπὸ τὰ στρατεύματα τοῦ Φαραὼ. Τὸ γεγονός αὐτὸ πραγματοποιήθηκε στὴν ἔρημο, προτοῦ ἀκόμη στηθεὶ ἡ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου. «Λαβοῦσα δὲ Μαριάμ, ἡ προφήτις, ἡ ἀδελφὴ Ἀαρὼν, τὸ τύμπανον ἐν τῇ χειρὶ αὐτῆς, καὶ ἐξῆλθοσαν πᾶσαι αἱ γυναικες δπίσω αὐτῆς μετὰ τυμπάνων καὶ χορῶν, ἐξῆρχε δὲ αὐτῶν Μαριάμ λέγουσα· ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γάρ δεδόξασται· ἵππον καὶ ἀναβάτην ἔρριψεν εἰς θάλασσαν»<sup>486</sup>. Σ’ αὐτὸ τὸ γεγονός βλέπουμε δτὶ οἱ γυναικες ἔψαλλαν καὶ διξιολογοῦσαν τὸν Θεό ἔξω ἀπὸ τὸν ναὸ μὲ διάφορους ὕμνους, καὶ μάλιστα μὲ τὴ συνοδεία ὁργάνων. Ἀσφαλῶς στὴν ἔρημο, ὅπου βρίσκονταν οἱ Ἰσραηλῖτες, δὲν μποροῦσαν νὰ ἔχουν κατασκευασμένους ναοὺς ἢ συναγωγές, στοὺς δποίους νὰ λατρεύουν καὶ νὰ ὕμνουν τὸν Κύριο. Στὴ συνέχεια οἱ γυναικες χρησιμοποιοῦν τὴ μουσική, γιὰ νὰ ὑποδέχονται τοὺς ἄνδρες, ποὺ ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὸν πόλεμο. Ἡ κόρη τοῦ Ἰεφθάε, ἀναφέρεται στὸ βιβλίο τῶν Κριτῶν, δτὶ, ἐνῶ ἐπέστρεψε ὁ πατέρας της νικητὴς καὶ θριαμβευτὴς στὴ Μασσηφά, στὸ σπίτι του, αὐτὴ βγῆκε νὰ τὸν ὑποδεχθεὶ μὲ τύμπανα καὶ μὲ χορούς. Ἡ ὑποδοχὴ αὐτῶν, ποὺ ἐπέστρεφαν ἀπὸ τὸν πόλεμο, γινόταν κυρίως ἀπὸ τὶς γυναικες, οἱ δποῖες μὲ νοσταλγία καὶ πόθο ἀνέμεναν νὰ δοῦν τοὺς ἄνδρες τους, τὰ παιδιά τους καὶ τὰ ἀδέλφια τους. «Καὶ ἤλθεν Ἰεφθάε εἰς Μασσηφά εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ, καὶ ἴδοὺ ἡ θυγάτηρ αὐτοῦ ἐξεπορεύετο εἰς ὑπάντησιν ἐν τυμπάνοις καὶ χοροῖς»<sup>487</sup>. Ὅταν ἐπίστης γύριζε ὁ Δαβὶδ μὲ τὸ

<sup>486</sup> Ἐξόδος, ιε', 20-21. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, δπ.π., σσ. 9-11.

<sup>487</sup> Κριταί, ια', 34. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, δπ.π., σσ. 10, 11.

κεφάλι τοῦ Γολιάθ στὰ χέρια του, βγῆκαν νὰ τὸν προύπαντήσουν γυναῖκες ἀπὸ ὅλες τὶς πόλεις τῶν Ἰσραηλιτῶν, οἱ ὁποῖες μὲ πανηγυρικὲς φωνές χόρευαν μὲ τὴ συνοδεία τυμπάνων καὶ κυμβάλων. «Καὶ ἐξῆλθον αἱ χορεύουσαι εἰς συνάντησιν Δαυΐδ ἐκ πασῶν πόλεων Ἰσραὴλ ἐν τυμπάνοις καὶ ἐν χαρμοσύνῃ καὶ ἐν κυμβάλοις»<sup>488</sup>.

Ομως δὲ Π. Τρεμπέλας ὑποστηρίζει ὅτι δὲν ὑπάρχει καμμιὰ μαρτυρία στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ὅτι ἡ γυναῖκα συμμετεῖχε στὴν ψαλμωδία τοῦ ναοῦ<sup>489</sup>. Ἡ γενικὴ μάλιστα τάση τῆς ἐποχῆς μετὰ τὴν αἰχμαλωσία ἦταν νὰ ἀποκλειστεῖ ἡ γυναῖκα ἀπὸ τὴν ὑπηρεσία στὸν ναό<sup>490</sup>. Παρὰ ταῦτα ὑπάρχουν περιπτώσεις, στὶς ὁποῖες ἀναφέρεται ὅτι οἱ γυναῖκες ἔψαλλαν μέσα στὸν ναό. Στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ἀναφέρεται ὅτι οἱ τρεῖς κόρες, τὶς ὁποῖες ἔδωσε ὁ Θεὸς στὸν ψαλτωδὸ Αἴμαν, μὲ τοὺς δεκατέσσερεις νίοὺς του, ἀποτελοῦσαν μέρος τοῦ ἴεροῦ χοροῦ τῶν ψαλτῶν<sup>491</sup>. Ὁ Π. Τρεμπέλας διατυπώνει τὴν ἀποψη ὅτι στὸ περιστατικὸ μὲ τὸν Αἴμαν δὲν ἀναφέρεται ὅτι οἱ κόρες του ἔψαλλαν, ἀλλὰ μόνον οἱ νίοὶ του<sup>492</sup>. Ἡ γνώμη ὅμως τοῦ καθηγητῆ δὲν εὐσταθεῖ, διότι ἡ φράση τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης «πάντες οὗτοι» ἀναφέρεται, τόσο στοὺς δεκατέσσερεις νίούς, ὅσο καὶ στὶς τρεῖς κόρες τοῦ ψαλτωδοῦ Αἴμαν, καὶ ὅχι μόνο στοὺς νίούς του. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ γεγονός συμπεραίνουμε ὅτι στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ὑπῆρξαν περιπτώσεις, ὅπου οἱ γυναῖκες ἔψαλλαν μαζὶ μὲ τοὺς ἄνδρες μέσα στὸν ναό.

Μεταξύ αὐτῶν, ποὺ ἐπέστρεφαν ἀπὸ τὴ Βαβυλώνια αἰχμαλωσία, ὑπῆρχαν διακόσιοι τραγουδιστὲς καὶ τραγουδίστριες, χωρὶς νὰ διαχωρίζονται τὰ φύλα. Βέβαια τὸ ἀναφερόμενο περιστατικὸ δὲν καθορίζει ποῦ καὶ πότε οἱ τραγουδίστριες ἔψαλλαν<sup>493</sup>. Ἐνα εἶναι ὅμως τὸ γεγονός, ὅτι οἱ

<sup>488</sup> Βασιλειῶν Α' ιη', 6. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὄπ.π., σ. 10.

<sup>489</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 11.

<sup>490</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 12.

<sup>491</sup> Παραλειπομένων Α' κε', 5-6. «πάντες οὗτοι νίοὶ τῷ Αἴμαν τῷ ἀνακρουομένῳ τῷ βασιλεῖ ἐν λόγοις Θεοῦ ὑψῶσαι κέρας. Καὶ ἔδωκεν ὁ Θεὸς τῷ Αἴμαν νίούς τεσσαρεσκαίδεκα, καὶ θυγατέρας τρεῖς. Πάντες οὗτοι μετὰ τοῦ πατρὸς αὐτῶν ὑμνωδοῦντες ἐν οἴκῳ Θεοῦ, ἐν κυμβάλοις καὶ ἐν κινύραις εἰς τὴν δουλείαν οἴκου τοῦ Θεοῦ, ἔχομενα τὸν βασιλέως καὶ Ἀσάφ, καὶ Ἰδιθούν καὶ Αἴμαν». Πρβλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Π. Διαθήκη, ὄπ.π., τ. Ζ', σ. 191.

<sup>492</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὄπ.π., σ. 11.

<sup>493</sup> Β' Ἔσδρας β', 65. «καὶ οὗτοι ἄδοντες καὶ ἄδουσαι διακόσιοι». Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὄπ.π., σσ. 11-12.

ἄνδρες συνέψαλλαν μαζὶ μὲ τὶς γυναῖκες. Τὰ νεαρὰ κορίτσια ἐπίσης στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ἔπαιξαν, ὅπως μᾶς ἀναφέρει ὁ Δαβίδ, χαρμόσυνα τὰ τύμπανά τους μαζὶ μὲ ἐκείνους ποὺ ἔψαλλαν μὲ τὰ ἔγχορδα δργανά τους<sup>494</sup>. Ὁ προφήτης Δαβίδ ἀναφέρει ὅτι προπορεύονταν τῆς σεμνῆς συνοδείας τοῦ βασιλέως ἀρχοντες, ἀκολουθούμενοι ἀπὸ τοὺς ψάλλοντας μὲ τὰ ἔγχορδα δργανά των, στὸ μέσον κάποιων νεαρῶν κοπέλων, οἱ ὅποιες τοὺς κύκλων καὶ οἱ ὅποιες ἔπαιξαν χαρμόσυνα τὰ τύμπανά τους<sup>495</sup>. Ἡ θρησκευτικὴ αὐτὴ πομπὴ ἀσφαλῶς ἔγινε ἔξω ἀπὸ τὸν ναὸ καὶ οἱ γυναῖκες δὲν ἀναφέρεται κατὰ πόσον ἔψαλλαν ἢ ἦταν μόνο τυμπανίστριες. Εἶναι ὅμως μᾶλλον ἀπίθανο οἱ γυναῖκες νὰ συμμετεῖχαν σὲ μιὰ χαρμόσυνη πομπὴ καὶ νὰ μήν ἔψαλλαν ἢ νὰ τραγουδοῦσαν χαρμόσυνα, χωρὶς δηλαδὴ νὰ ὑμνοῦν καὶ νὰ δοξολογοῦν τὸν Κύριο<sup>496</sup>.

Ο Π. Τρεμπέλας ὑποστηρίζει πώς, τὸ ὅτι ἡ γυναικα δὲν ἔψαλλε μέσα στὸν ναὸ ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ γυναικα σὲ παλαιότερους χρόνους χρησιμοποιήθηκε σὰν θυρωδός στὴ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου. Ὁμως ἀργότερα τὴ σταμάτησαν ἀπὸ τὴν ἐργασία της αὐτῆς. Ἐπίσης οἱ γυναικες δὲν ἐθεωροῦντο μέλη τῆς συναγωγῆς<sup>497</sup>. Ὅσον ἀφορᾶ τὴ συναγωγὴ τῶν Ἐβραίων θεωρεῖται μᾶλλον βέβαιο ὅτι ἡ γυναικα δὲν ἔψαλλε σ' αὐτή, ἀφοῦ δὲν ἦταν μέλος τῆς συναγωγῆς. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς ἐπέδρασε οὐσιαστικὰ καὶ στὸν χριστιανικὸ ναό, ἀφοῦ ἦταν μεγάλη ἡ ἐπίδραση τῆς Ιουδαϊκῆς συναγωγῆς στὴ διαμόρφωση τοῦ τελετουργικοῦ τῆς χριστιανικῆς λατρείας<sup>498</sup>.

Στὸν χριστιανισμὸ ὁ Ἀπόστολος Παῦλος ἐκήρυξε ὅτι «οὐκ ἔνι Ιουδαῖος οὐδὲ Ἐλλην, οὐκ ἔνι δοῦλος οὐδὲ ἐλεύθερος, οὐκ ἔνι

<sup>494</sup> Ψαλμ., ἔξι', 26: «προέφθασαν ἀρχοντες ἔχόμενοι ψαλλόντων ἐν μέσῳ νεανίδων τυμπανιστριῶν». Ὅπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ἀ. Αλυγιζάκης «ἄν ληφθεῖ ὑπόψη ὅτι στὴ λατρεία τῶν Ἐβραίων ἔπαιξαν βασικὸ ρόλο τὰ μουσικὰ δργανα, τότε εἶναι βέβαιο πώς ἡ μουσικὴ τοῦ ναοῦ ρυθμιζόταν μὲ βάση τὶς γενικὰ παραδεκτὲς θεωρητικὲς ἀρχὲς τοῦ ἐλληνισμοῦ». ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σ. 30.

<sup>495</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὅπ.π., σ. 10.

<sup>496</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σ. 27.

<sup>497</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 13.

<sup>498</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 14: «Ως πρὸς δὲ τὴν συναγωγὴν δύναται τὶς νὰ κηρύξῃ ὡς βέβαιον τὸν πλήρη ἀπὸ τῆς ψαλμωδίας ἀποκλεισμὸν τῆς γυναικός. Τὸ τελευταῖον τοῦτο ἐνέχει σπουδαιότητα σοβαρωτάτην διὰ τὸ ζήτημα ἡμῶν, καθ' ὅσον, ὡς εἴπομεν, μᾶλλον ἡ ἐν τῇ συναγωγῇ λατρείᾳ καὶ πρᾶξις ἐπέδρασεν ἐν τῇ διαμορφώσει καὶ τῆς ἐν τῷ χριστιανικῷ ναῷ λειτουργίας».

ἀρσεν καὶ θήλυ πάντες γὰρ ὑμεῖς εῖς ἐστε ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ»<sup>499</sup>. Ἐτσι ἡ γυναῖκα δὲν θὰ μποροῦσε νὰ μείνει στὴν ταπεινὴ καὶ περιωρισμένη θέση, τὴν δποία κατεῖχε στὴ λατρεία στὴ συναγωγὴ<sup>500</sup>. Ἀρχικὰ βλέπουμε ὅτι ἡ γυναῖκα συμμετεῖχε τῆς κοινῆς φαλμωδίας σὲ πολλὲς περιπτώσεις. Ὅπως μαρτυρεῖ ὁ Ἰωάννης Χρυσόστομος, ὀλόκληρος ὁ λαός, ἄνδρες, γυναῖκες, νέοι καὶ γέροι, συνυπέψαλλε καὶ συνυπήχει<sup>501</sup>. Ἀπὸ ὀλόκληρο τὸ ἐκκλησίασμα, ποὺ ἔψαλλε, ἔβγαινε μία φωνὴ. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἰδιος πατέρας, μπορεῖ ὁ κάθε πιστὸς νὰ ἔχει διαφορετικὴ ἡλικία, καὶ ἔτσι νὰ διαιροῦνται οἱ ἄνθρωποι σὲ διάφορες ἡλικίες, δὲν διαιροῦνται ὅμως κατὰ τὴν ὡρα τῆς φαλμωδίας, διότι τὸ Ἀγιο Πνεῦμα ἀναμειγνύει τὴ μία φωνὴ μὲ τὴν ἄλλη, καὶ ἔτσι σὰν ἀποτέλεσμα ἀκούγεται μιὰ φωνὴ καὶ μιὰ μελωδία. Δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ κάποιος ὅτι ὁ δεσπότης ψάλλει μὲ παροησία, ἐνῶ ὁ δοῦλος κλείνει τὸ στόμα του οὔτε ὅτι ὁ πλούσιος κινεῖ τὴ γλῶσσά του, ἐνῶ ὁ φτωχὸς καταδικάζεται σὲ ἀφωνία: οὔτε ὅτι ὁ ἄνδρας στέκει μὲ παροησία, ἐνῶ ἡ γυναῖκα μένει σιωπηλή<sup>502</sup>. Ὅπως ἀναφέρει ὁ κόμη ὁ Ἱερὸς Χρυσόστομος, ὅταν ψάλλει ὀλόκληρος ὁ λαός, δῆλοι μαζὶ ἀκούγονται, σὰν νὰ εἶναι μία φωνὴ καὶ ἔνα στόμα. Ἀφοῦ, λέγει ὁ Ἰδιος Πατήρ, ἡ Ἐκκλησία εἶναι ἔνα σῶμα, ἔτσι πρέπει νὰ ἔχει καὶ μία φωνὴ. Ἐτσι ὁ ἀναγνώστης ἀπαγγέλλει

<sup>499</sup> *Γαλ.* γ', 28.

<sup>500</sup> *Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή* σ. 22.

<sup>501</sup> *Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλία εἰς τὴν Μεγάλην Ἐβδομάδα, PG 55, 521: «Καὶ γὰρ καὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες, καὶ πρεσβῦται καὶ νέοι διήρηνται μὲν κατὰ τὴν ἡλικίαν, οὐ διηρηνται δὲ κατὰ τὸν τῆς ὑμνωδίας λόγον· τὴν γὰρ ἐκάστου φωνὴν τὸ Πνεῦμα κεράσαν, μίαν ἐν ἀπασιν ἐργάζεται τὴν μελωδίαν».* Πρβλ. *ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή*, ὅπ.π., σ. 22 καὶ σ. 27.

<sup>502</sup> *Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλία λεχθεῖσα ἐν τῷ ναῷ τῆς ἀγίας Εἰρήνης, PG 63, 486β-487: «Ἴδού γὰρ ὁ φαλμὸς ἐπεισελθὼν τὰς διαφόρους ἐκέρασε φωνάς, καὶ μίαν παναρμόνιον ὥδην ἀνενεχθῆναι παρεσκεύασε, καὶ νέοι καὶ γέροντες, καὶ πλούσιοι καὶ πένητες, καὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες, καὶ δοῦλοι καὶ ἐλεύθεροι μίαν τινὰ μελωδίαν ἀνηνέγκαμεν ἀπαντες... Οὐδὲ γάρ ἐστιν εἰπεῖν, ὅτι ὁ μὲν δεσπότης μετὰ πολλῆς ψάλλει τῆς παροησίας, ἐπιστομίζεται δὲ ὁ οἰκέτης· οὐδὲ αὐτὸς πλούσιος μὲν κινεῖ τὴν γλῶτταν, ἀφωνίᾳ δὲ ὁ πένης καταδικάζεται· οὐδὲ αὐτὸς ἀνήρ μὲν παροησιάζεται, γυνὴ δὲ σιγὰ καὶ ἀφωνος ἔστηκεν· ἀλλὰ πάντες τῆς αὐτῆς ἴσοτιμίας ἀπολαύοντες, κοινὴν ἀναφέρομεν τὴν θυσίαν, κοινὴν τὴν προσφοράν· οὐδὲ ἔχει τι πλέον οὕτος ἐκείνουν, οὐδὲ ἐκεῖνος τούτου, ἀλλὰ πάντες ἐν τῇ αὐτῇ τιμῇ, καὶ φωνὴ μία ἐκ διαφόρων γλωττῶν πρός τὸν τῆς οἰκουμένης ἀναπέμπεται Δημιουργόν».* Πρβλ. *ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή*, ὅπ.π., σ. 22-23.

μόνος του· δέ ἐπίσκοπος ἐπίσης κάθεται σιωπηλός· καὶ ὁ ψάλτης ψάλλει μόνος του, ἀν καὶ ὅλοι μαζὶ ψάλλουν τὰ ἀκροτελεύτια<sup>503</sup>.

“Οπως ὅμως ὑποστηρίζει ὁ Π. Τρεμπέλας, οὐδέποτε στὴν ἀρχαίᾳ Ἐκκλησίᾳ παρουσιάζεται περίπτωση κάποιας γυναικας ψαλτωδοῦ, μόνης ἢ μὲ ἄλλες γυναικες, νὰ ψάλλουν στὴν ἐπίσημη λατρεία<sup>504</sup>. Μπορεῖ ἡ γυναικα νὰ ἔψαλλε μαζὶ μὲ ὅλο τὸ ἐκκλησίασμα, δὲν ἔψαλλε ὅμως μόνη της. Ἡ γυναικα στὴν ἀρχαίᾳ Ἐκκλησίᾳ μποροῦσε νὰ κατέχει τὸ βαθμὸ τῆς διακόνισσας, ὅμως δὲν ὑπάρχει καμιὰ περίπτωση, στὴν ὅποια νὰ βλέπουμε ὅτι ἡ γυναικα κατεῖχε τὸ βαθμὸ τῆς ψάλτριας.

“Οπως ἀναφέρει ἔξ ἄλλου Φίλων ὁ Ἰουδαῖος, οἱ Ἐσσαῖοι ἢ Θεραπευτές, ὅπως δονομάζονταν διαφορετικά, ἦταν μιὰ Ἰουδαϊκὴ αἵρεση. Αὐτοί, λοιπόν, κατὰ τὴν ὀλονύκτια τους ἀκολουθία εἶχαν σὲ χρήση τοὺς δύο χορούς, ἕνα ἀνδρικὸ καὶ ἕνα γυναικεῖο. Καὶ οἱ δύο χοροὶ ἔψαλλαν ἀντιφωνικά, ὁ ἔνας μετὰ τὸν ἄλλο. Μετὰ τὸ δεῖπνο, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἰδιος, οἱ Ἐσσαῖοι κάνονταν τὴν ὀλονύκτια τους ἀκολουθία, μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: σηκώνονται ὅλοι, καὶ γίνονται δύο χοροί, ἔνας ἀνδρικὸς καὶ ἔνας γυναικεῖος. Καὶ ἀπὸ τοὺς δύο χορούς διαλέγεται ὁ πρῶτος ψάλτης ἢ ἡ πρώτη ψάλτρια. Στὴ συνέχεια ψάλλουν ὕμνους στὸν Θεό, εἴτε ὅλοι μαζὶ, εἴτε ἀντιφωνικά, μὲ ἐναλλαγή<sup>505</sup>. Ὁ Εὐσέβιος Καισαρείας ἐπίσης ἀναφέρεται στοὺς χριστιανοὺς τῆς Αἰγύπτου, οἱ δποῖοι ἔψαλλαν διμαδικὰ τὰ ἀκροτελεύτια<sup>506</sup>. Ὅμως ὁ Εὐσέβιος λανθασμένα ἀναφέρεται ὅτι οἱ χριστιανοὶ τῆς Αἰγύπτου συνυπέψαλλαν διμαδικὰ τὰ ἀκροτελεύτια, ἀφοῦ Φίλων ὁ Ἰουδαῖος, στὸν ὅποιο ἀναφέρεται ὁ Εὐσέβιος, κάνει ἀναφορὰ στοὺς Ἐσσαίους ἢ

<sup>503</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλία ΛΣΤ' εἰς τὴν Α΄ πρὸς Κορινθίους ἐπιστολὴν, PG 61, 315. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὄπ.π., σ. 27.

<sup>504</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 23.

<sup>505</sup> Βλ. ΦΙΛΩΝΟΣ, Περὶ βίου θεωρητικοῦ ἢ ἴκετῶν, § 83-85: «Μετὰ δὲ τὸ δεῖπνον τὴν ἰερὰν ἀγούσι παννυχίδα. ἀγεται δὲ ἡ παννυχίς τὸν τρόπον τοῦτον· ἀνίστανται πάντες ἀθρόοι, καὶ κατὰ μέσον τὸ συμπόσιον δύο γίνονται χοροί, ὁ μὲν ἀνδρῶν, ὁ δὲ γυναικῶν ἡγεμών δὲ καὶ ἔξαρχος αἰρεῖται καθ' ἐκάτερον ἐντιμότατός τε καὶ ἐμμελέστατος. είτα ἄδουσι πεποιημένους ὕμνους εἰς τὸν Θεόν πολλοῖς μέτροις καὶ μέλεσι, τῇ μὲν συνηχοῦντες, τῇ δὲ καὶ ἀντιφώνοις ἀρμονίαις ἐπιχειρονομοῦντες καὶ ἐπορχούμενοι, καὶ ἐπιθειάζοντες τοτὲ μὲν τὰ προσόδια, τοτὲ δὲ τὰ στάσιμα, στροφάς τε τὰς ἐν χορείᾳ καὶ ἀντιστροφάς ποιούμενοι». Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὄπ.π., σ. 24.

<sup>506</sup> Βλ. ΕΥΣΕΒΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ, Ἐκκλησιαστικὴ Ἰστορία. 2, 17. PG 20, 181C-184A. Πρβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Γυνή, ὄπ.π., σ. 24.

Θεραπευτές, οἱ δποῖοι ἦσαν ἰουδαϊκή αἵρεση, καὶ δχι στοὺς χριστιανούς τῆς Αἰγύπτου.

Ἐχουμε ἐπίσης περίπτωση, κατὰ τὴν δποία Σύνοδος ἀντιδρᾶ σὲ δημιουργία γυναικείου χοροῦ. Παῦλος δ Σαμοσατεύς, δπως ἀναφέρει δ Εὐσέβιος Καισαρείας, συνέστησε γυναικεῖο χορό, γιὰ νὰ ψάλλει κατὰ τὴ μεγάλη γιορτὴ τοῦ Πάσχα. Ἡ σύνοδος, ἡ δποία συνηλθε τὸ 268 μ.Χ. στὴν Ἀντιόχεια, γιὰ νὰ καταδικάσει τὶς κακοδοξίες του, στιγμάτισε καὶ τὸ γεγονός αὐτό<sup>507</sup>. Ἡ σύνοδος μάλιστα ἀναφέρεται μὲ τὰ χειρότερα λόγια γιὰ τὸ τόλμημα τοῦ Παύλου Σαμοσατέα. Ἀναφέρει δηλαδὴ ἡ σύνοδος στὴν ἐπιστολή της ὅτι καὶ μόνο νὰ ἀκούσει κάποιος τὸ τόλμημα τοῦ Παύλου Σαμοσατέα, ὅτι δηλαδὴ συνέστησε γυναικεῖο χορό, γιὰ νὰ ψάλλουν κατὰ τὴ γιορτὴ τοῦ Πάσχα, θὰ φρίξει<sup>508</sup>.

Ὑπάρχει μαρτυρία ὅτι ἡ ψαλμωδία πολλὲς φορὲς σταματᾶ τὴ φλυαρία στὸν ναό. Οἱ Ἀπόστολοι τοῦ Κυρίου, δπως ἀναφέρει Ἰσίδωρος δ Πηλουσιώτης σὲ ἐπιστολή του πρὸς Ἰσίδωρο τὸν ἐπίσκοπο, ἐπέτρεψαν εὐθὺς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ νὰ ψάλλει ἡ γυναικα μαζὶ μὲ ὅλο τὸ ἐκκλησίασμα, προκειμένου νὰ σταματήσουν τὶς φλυαρίες καὶ ἀργολογίες<sup>509</sup>. Οἱ ἀπόστολοι δὲν ἐπέτρεψαν νὰ ψάλλει ἡ γυναικα μόνη της ἢ ὡργανωμένη σὲ χορὸ γυναικῶν, ἀλλὰ μόνο μαζὶ μὲ ὅλο τὸ ἐκκλησίασμα. Δὲν διευχρινίζεται διμως στὸ συγκεκριμένο ἀπόσπασμα κατὰ πόσον οἱ γυναικες αὐτές, οἱ

<sup>507</sup> Ἡ σύνοδος ἔστειλε σχετικὴ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Διονύσιο Ρώμης καὶ τὸν Μάξιμο Ἀλεξανδρείας.

<sup>508</sup> Βλ. ΕΥΣΕΒΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ, Ἐκκλησιαστικὴ Ἰστορία. 7, 30. PG 20, 713AB: «ψαλμοὺς δὲ τοὺς μὲν εἰς τὸν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστὸν παύσας, ὃς δὴ νεωτέρους καὶ νεωτέρων ἀνδρῶν συγγράμματα, εἰς ἑαυτὸν δὲ ἐν μεσῃ τῇ ἐκκλησίᾳ, τῇ μεγάλῃ τοῦ Πάσχα ἡμέρᾳ ψαλμωδεῖν γυναικας παρασκευάζων, ὃν καὶ ἀκούσας ἄν τις φρίξειεν». Προβλ. ΤΡΕΜΠΙΕΛΑ, Γυνή, δπ.π., σ. 25.

<sup>509</sup> Βλ. ΙΣΙΔΩΡΟΥ ΠΗΛΟΥΣΙΩΤΗ, Ὄτι ἀποστολικὸν τὸ ἐν ἐκκλησίαις ψάλλειν γυναικας, καὶ περὶ ἀσκητριῶν. Βιβλίον Α', ἐπιστολὴ 90. PG 78, 244D-245A: «Τὰς ἐν ἐκκλησίαις φλυαρίας καταπαῦσαι βουλόμενοι οἱ τοῦ Κυρίου ἀπόστολοι, καὶ τῆς ἡμῶν παιδευταὶ καταστάσεως, ψάλλειν ἐν αὐταῖς τὰς γυναικας συνετῶς συνεχώρησαν. Ἀλλ' ὡς πάντα εἰς τούναντίον ἐτράπη τὰ θεοφόρα διδάγματα, καὶ τοῦτο εἰς ἔκλυσιν καὶ ὀμαρτίας ὑπόθεσιν τοῖς πλείοσι γέγονε. Καὶ κατάνυξιν μὲν ἐκ τῶν θείων ὅμινων οὐχ ὑπομένουσι· τῇ δὲ τοῦ μέλους ἡδύτητι εἰς ἐρεθισμὸν παθημάτων χρώμενοι, οὐδὲν αὐτὴν ἔχειν πλέον τῶν ἐπὶ σκηνῆς ἀσμάτων λογίζονται. Χρή τοίνυν, εἰ μέλλομεν τὸ τῷ Θεῷ ἀρέσκον ζῆτειν, καὶ τὸ κοινῆ συμφέρον ποιεῖν, παύειν ταύτας καὶ τῆς ἐν ἐκκλησίᾳ ὥδης, καὶ τῆς ἐν πόλει μονῆς, ὡς Χριστοκαπήλους, καὶ τὸ θεῖον χάρισμα μισθὸν ἀπωλείας ἐργαζομένας».

δποιες συνέψαλλαν μαζὶ μὲ τὸ ἐκκλησίασμα, ἥταν ἀπλὲς γυναῖκες ἢ ἀσκήτριες, ἀφιερωμένες στὸν Χριστό. Ἐξ ἄλλου ὁ τίτλος τῆς ἐπιστολῆς αὐτῆς περιέχει δύο συστατικά: Τὸ πρῶτο εἶναι ὅτι ἀποτελεῖ ἀποστολικὴ παράδοση νὰ ψάλλουν οἱ γυναῖκες προφανῶς στὴν ἐκκλησία καὶ τὸ δεύτερο μιλᾶ γιὰ τὶς ἀσκήτριες. Ὅταν, λοιπόν, ὁ Ἰσίδωρος Πηλουσιώτης ἀναφέρεται στὶς γυναῖκες, ποὺ ψάλλουν στὴν ἐκκλησία, προφανῶς ἀναφέρεται σὲ λαϊκὲς γυναῖκες, καὶ ὅχι σὲ ἀσκήτριες. Ἐπομένως ἡ θέση τοῦ Π. Τρεμπέλα ὅτι Ἰσίδωρος ὁ Πηλουσιώτης ἀναφέρεται σὲ ἀσκήτριες μᾶλλον θεωρεῖται ὡς μὴ ὄρθη<sup>510</sup>.

Ἐφραὶμ ὁ Σύρος, γιὰ νὰ ἀναχαιτίσει τὴν αἰρετικὴ διδασκαλία τοῦ αἰρεσιάρχη Ἀρμονίου<sup>511</sup>, εἰσήγαγε ἐπιτηδευμένη καὶ γοητευτικὴ μουσικὴ. Τότε οἱ πόλεις τῆς Ἐδεσσας καὶ Μεσοποταμίας εἶχαν ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὸν γνωστικισμό. Γιὰ νὰ προστατεύσει λοιπὸν Ἐφραὶμ ὁ Σύρος τὶς πόλεις αὐτές ἀπὸ τὶς αἰρέσεις, ὅρισε κοπέλλες νὰ ψάλλουν ὑπὸ τὴν διεύθυνσή του τὶς Κυριακές εὐχαριστους ὑμνους καὶ ὠδὲς στὴν ἀκοή, ποὺ ὁ Ἰδιος εἶχε συντάξει<sup>512</sup>. Δίδαξε ἐπίσης σὲ μοναχὲς νὰ ψάλλουν ὄρθόδοξους ὑμνους στὴν ἐκκλησίᾳ<sup>513</sup>. Ο Ἱερώνυμος, ὁ ὅποιος ὑπῆρξε ἀπὸ τοὺς πολυμαθέστερους ἐκκλησιαστικοὺς Πατέρες τῆς Δύσεως, δίδαξε στὴ Ρώμη νὰ ψάλλουν εύσεβες γυναῖκες, στὶς δποιες συγκατελέγοντο καὶ γυναῖκες ἔγγαμες, χῆρες καὶ παρθένες<sup>514</sup>.

Ὅπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ἄ. Βουρλῆς, ἡ γυναῖκα ἐπεκράτησε νὰ μὴν ψάλλει στὴν Ὁρθόδοξη ἐκκλησία γιὰ λόγους ἡθικοὺς καὶ πρακτικούς<sup>515</sup>. Οἱ ἡθικοὶ λόγοι εἶναι ὅτι, ὅταν

<sup>510</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, ὅπ.π., σσ. 25-27.

<sup>511</sup> Προηγμένως ὁ Ἀρμόνιος ὡνομαζόταν Ἀμμώνιος, ἥταν δὲ υἱὸς τοῦ Βαρδεσάνου ἢ Βαδησάνου.

<sup>512</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 88.

<sup>513</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 92. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ὀκταηχία*, ὅπ.π., σ. 99.

<sup>514</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 94.

<sup>515</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, *Δογματικοθικαὶ*, ὅπ.π., σ. 77: «Ἡ Ὁρθόδοξος ἐκκλησία δὲν ἐφαρμόζει Συνοδικὸν τινὰ κανόνα, ἀλλ᾽ ἐθιμικὸν ἐκκλησιαστικὸν δίκαιον. Λόγοι ἡθικοὶ καὶ πρακτικοὶ ἐπέβαλον τὴν ἰσχύουσαν λειτουργικὴν πρᾶξιν ἐν τοῖς Ὁρθοδόξοις νοοῖς, δεδομένου ὅτι 1) ὁ συμφυρμὸς ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν εἰς τοὺς ψαλτικοὺς χοροὺς ἐγκυμονεῖ ἡθικοὺς κινδύνους καὶ σκάνδαλα, καὶ 2) ἡ μὴ ἀπόλυτος συμφωνία ἀνδρικῶν καὶ γυναικείων φωνῶν προκαλεῖ αἰσθητικὰ καὶ μουσικὰ προβλήματα. Βεβαίως τὸ πλουσιώτερον ἀκουστικῶς ἀποτέλεσμα συμψαλμωδίας γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν δύναται νὰ ἀναπληρωθῇ διὰ τῆς συμμετοχῆς παιδικῶν φωνῶν, συμφώνως πρὸς τὴν πατριαρχικὴν

ψάλλουν γυναικες και ἄνδρες μαζί, ὑπάρχουν πολλοί κίνδυνοι γιὰ ἡθικές παρεκκλίσεις και γιὰ διάφορα σκάνδαλα. Οἱ πρακτικοὶ λόγοι, γιὰ τοὺς ὅποιους δὲν ἐπεκράτησε νὰ ψάλλουν μαζὶ ἄνδρες και γυναικες, εἶναι ὅτι δὲν συμφωνοῦν, ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἔκταση τῶν φωνῶν, ἢ γυναικεία και ἢ ἀνδρικὴ φωνή<sup>516</sup>. Ὅταν ψάλλει στὴν Ἐκκλησία μόνο μία γυναικα, ἀκούγεται πολὺ διαφορετικὰ ἀπὸ τὸ ἀν ψάλλουν πολλές γυναικες μαζὶ μὲ τοὺς ἄνδρες, ὡς μέρος τοῦ ἐκκλησιασματος. Ὅταν ψάλλει ὀλόκληρος ὁ λαὸς μαζὶ, ἄνδρες και γυναικες, τότε ἀκούγονται ὅλοι σὰν μία φωνή, και δὲν διακρίνονται ἀνδρικὲς και γυναικείες φωνές. Ἐπομένως ἡ κοινὴ ψαλμῳδία και συνυπήχηση εἶναι ἔνα πλεονέκτημα τῆς πρώτης Ἐκκλησίας. Ὁ ἐπίκουρος καθηγητῆς ἀρχιμ. Ν. Πάρος θεωρεῖ ὅτι ἡ γυναικα μπορεῖ, και μάλιστα ἐπιβάλλεται, νὰ ψάλλει κατὰ τὴν τέλεση τῶν Ἱερῶν ἀκολουθιῶν και τῶν μυστηρίων<sup>517</sup>.

Ἡ γυναικα λοιπόν, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ποὺ ἴσχυει στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία, δὲν ἐπεκράτησε νὰ ψάλλει μόνη της στὴ λατρεία, οὗτε ὑπάρχει ὁ θεσμὸς τῆς ψάλτριας. Ὅμως μπορεῖ νὰ ψάλλει μαζὶ μὲ ὅλο τὸ ἐκκλησιασμα ἢ ἐντεταγμένη σὲ κάποιο φωνητικὸ σύνολο ἢ χορωδία<sup>518</sup>. Ἀκόμη θὰ μποροῦσε νὰ ψάλλει τὶς καθημερινὲς ἢ ἀκόμη και Κυριακὲς σὲ ἐνοριακοὺς ναοὺς ἢ σὲ

παράδοσιν τοῦ Οἰκουμενικοῦ θρόνου τῆς Κ/πόλεως». Βλ. ἐπίσης ΠΑΡΗ, *Ἄσμα, ὅπ.π., σσ. 8-9.*

<sup>516</sup> Ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν ἔρευνα τῶν ἐκτάσεων τῶν τεσσάρων βασικωτέρων φωνῶν (δύο ἀνδρικῶν, τενόρου και μπάσου, και δύο γυναικείων, σοπράνο και ἄλτο), οἱ ἐκτάσεις τῶν δύο γυναικείων φωνῶν δὲν συμπίπτουν μὲ τὶς ἐκτάσεις τῶν δύο ἀνδρικῶν φωνῶν. Ἐπομένως θὰ ἥταν δύσκολο νὰ ψάλλουν σὲ ταυτοφωνία (τὴν ἴδια φωνὴ) μία ἀνδρικὴ και μία γυναικεία φωνή. Ἐπομένως βλέπουμε και ἐδῶ τὴν πρακτικὴ δυσκολία τοῦ νὰ συμψάλλουν ἄνδρες και γυναικες. Εἶναι βέβαια διαφορετικὰ τὰ δεδομένα στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσική, ὅπου ἡ κάθη φωνὴ τραγουδᾶ, τὶς περισσότερες φορές, μιὰ διαφορετικὴ μελωδικὴ γραμμή, και ἔτσι δημιουργεῖται ἀρμονία, πρᾶγμα τὸ δοπιὸ δὲν ὑπάρχει στὴ βυζαντινὴ μουσική, ἀφοῦ ἡ τελευταία εἶναι μονοφωνική, μὲ τὴ συνοδεία ἀπλοῦ ἴσοχρατήματος.

<sup>517</sup> Βλ. ΠΑΡΗ, *Ἄσμα, ὅπ.π., σ. 64*: «Κατ’ ἀρχὴν, δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχῃ ὅποιαδήποτε ἀντίδρηση τῆς Ἐκκλησίας γιὰ τὴν συμμετοχὴ τῆς γυναικας στὴν ψαλμῳδία. Θὰ λέγαμε μάλιστα ὅτι ἐπιβάλλεται. Και αὐτό, διότι μία ἀπὸ τὶς προϋποθέσεις γιὰ τὴν τέλεση τῶν Ἱερῶν ἀκολουθιῶν, και εἰδικὰ τῆς Θείας Λειτουργίας, εἶναι ἡ παρουσία τοῦ λαοῦ». Βλ. ἐπίσης ὅπ.π., σσ. 8-9.

<sup>518</sup> Σύμφωνα μὲ τὸν κανονισμὸ Ἱερατικῆς διακονίας τοῦ Πατριαρχείου Ἀλεξανδρείας οἱ ψάλτες μποροῦν νὰ συστήνουν ἐκκλησιαστικοὺς χορούς, οἱ δοποὶ νὰ ἀποτελοῦνται, τόσο ἀπὸ μαθητές, ὅσο και ἀπὸ μαθήτριες. Βλ. ΤΖΩΡΤΖΑΤΟΥ, *Θεσμοί*, σ. 91.

Ἐκκλησίες χωριῶν, ὅπου ὑπάρχει ἀνάγκη καὶ δὲν ὑπάρχουν ψάλτες. Ὅταν πάλι δημιουργηθοῦν ψαλτικοί χοροί, οἱ ὅποιοι θὰ ψάλλουν σὲ κάποια πανήγυρη, σὲ κάποια παράκληση ἢ ἀκόμη καὶ ἐν ὕρᾳ λατρείας, τότε μπορεῖ νὰ συμμετέχουν καὶ γυναικες. Κατὰ τὴν περίοδο τοῦ δεκαπενταυγούστου, ὅπου ψάλλονται ὁ Μικρὸς καὶ ὁ Μέγας Παρακλητικὸς Κανὼν ἢ σε καθημερινές, ὅπου μπορεῖ νὰ ψαλεῖ στὰ ἐνοριακὰ κέντρα ὁ Μικρὸς Παρακλητικὸς Κανὼν, ὁ Ἱερέας μπορεῖ νὰ δημιουργήσει μικρὴ χορωδία, ἀποτελουμένη ἀπὸ ἀνδρες καὶ γυναικες ἢ ἀκόμη καὶ μόνο ἀπὸ γυναικες, ἢ ὅποια νὰ διανθίζει μὲ τὴν ψαλμωδία της τὴν ὅλη ἀκολουθία, ἀφοῦ προηγουμένως γίνουν οἱ ἀνάλογες πρόβες, γιὰ τὴν ὅμοιόμορφη ψαλμωδία τῶν Κανόνων. Ὅταν πάλιν πραγματοποιοῦνται κάποιες ἐκδηλώσεις στὰ ἐνοριακὰ κέντρα, οἱ ὅποιες πλαισιώνονται ἀπὸ ψαλμωδία, ὁ Ἱερέας μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσει καὶ τὴ γυναικεία φωνή, προκειμένου νὰ ἐμπλουτίσει τὶς ποικίλες ἐκδηλώσεις. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι στὶς γυναικεῖς μονές ψάλλουν μοναχές, ὅπως ἐξ ἄλλου στὸ Ἱερὸ τῶν ναῶν τῶν γυναικείων μοναστηριῶν ὑπηρετοῦν, κατόπιν εἰδικῆς εὐχῆς, μοναχές.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### Ο ΨΥΧΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

#### α) Η ἐπίδραση τῆς μουσικῆς στὴν ψυχολογία τοῦ ἀνθρώπου

“Οπως ἀναφέρθηκε, ὑπάρχει τεράστια ποικιλία μουσικῶν μιօρφῶν. Ἡ μουσική, ὡς στοιχεῖο ποὺ εἰσέρχεται στὸν ἀνθρωπὸν διὰ τῆς αἰσθήσεως τῆς ἀκοῆς, δημιουργεῖ ἔνα ἐρέθισμα στὴν ἀκοὴ τοῦ ἀνθρώπου, τὸ δόποιο ἀπωθεῖται στὸν χῶρο τοῦ ἀσυνειδήτου. Αὐτὰ τὰ μουσικὰ ἐρεθίσματα ἀσκοῦν ἀλλοτε θετικὴ καὶ ἀλλοτε ἀρνητικὴ ἐπίδραση στὸν ψυχικὸν ἀσκοῦν ἀνθρώπου<sup>519</sup>. Θὰ μπορούσαμε ἵσως νὰ ἴσχυριστοῦμε πώς θετικὴ ἐπίδραση ἔχει ἡ ποιοτικὴ μουσική, ὅπως ἡ κλασσικὴ, ἡ βυζαντινή, τὸ δημοτικὸν καὶ ἔντεχνο τραγούδι. Ἀρνητικὴ ἐπίδραση στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου θὰ μποροῦσε πάλιν νὰ λεχθεῖ πώς ἔχει ἡ θορυβώδης μουσική, ἡ ὁποία χρησιμοποιεῖ ἔντονα τὰ ρυθμικὰ σχήματα μὲ τὰ κρουστά, ὅπως εἶναι ἡ μουσικὴ ρόχη<sup>520</sup>.

“Ο Κ. Γιούγκ, μιλῶντας γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἥχου στὸν ψυχικὸν ἀσκοῦν ἀνθρώπου, θεωρεῖ ὅτι ἔχει δύο πλευρές· α) τὴν συνειδητή, ἡ ὁποία δημιουργεῖται μὲ τὴν εἰσόδο τῆς παραστάσεως διὰ τῶν αἰσθήσεων στὸν συνειδητὸν χῶρο τοῦ ἀνθρώπου, καὶ β) τὴν ἀσυνειδητή, ἡ ὁποία φτάνει ἔμμεσα στὸ ἀσυνειδητὸν<sup>521</sup>. Βέβαια ἀρχικὰ ὁ ἥχος εἰσέρχεται διὰ τῶν αἰσθήσεων στὸν νοητικὸν χῶρο τοῦ ἀνθρώπου. Ἀκολούθως, ἀφοῦ περιέλθει σὲ λήθη, διὰ τῆς ἀπωθήσεως καταλήγει στὸ ἀσυνειδητὸν<sup>522</sup>. ”Οπως ἀναφέρει ὁ Κ.

<sup>519</sup> “Οπως χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανοῦτσος, «ἡ Μουσικὴ μιλεῖ βαθιὰ στὶς ψυχές, ἐνῶ συγκεκριμένα δὲν τοὺς λέγει τίποτα. Καλύτερα: ἐπειδὴ δὲν ἔχει κανένα συγκεκριμένο νόημα ὁ ‘λόγος’ της». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, ὅπ.π., σ. 365.

<sup>520</sup> “Υπάρχει βέβαια καὶ κλασσικὴ μουσική, ἡ ὁποία χρησιμοποιεῖ κατὰ κύριο λόγο τὰ κρουστά, ὅπως π.χ. τὸ κοντσέρτο γιὰ κρουστά, ἡ ὁποία δὲν ἐπιδρᾶ ἀρνητικὰ στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου, ἀφοῦ ὑπάρχει ὀλόκληρη πλοκὴ καὶ δομὴ στὸ ἔργο. Τὰ κρουστὰ εἶναι ἔνα μέρος τοῦ ὅλου, καὶ χρησιμοποιεῖται καὶ ὀλόκληρη ὁρχήστρα.

<sup>521</sup> Βλ. ΓΙΟΥΓΚ, *Ὄνειρα*, σ. 15.

<sup>522</sup> “Ο Εὐάγγελος Παπανοῦτσος θεωρεῖ ὅτι ὁ ἥχος δὲν ἔχει ἀντικειμενικὴ ὑπόσταση, διότι «οἱ ἥχοι σβήνουν καὶ τίποτα δὲν μένει πίσω τους· τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα δὲν ἔχει μόνιμην ὑπόσταση ἀντικειμενική... Ἀπέναντι λοιπὸν

Γιούγκ, «εἰς τὸ ὑποσυνείδητον ἐδρεύει καὶ ἡ ἔμπνευσις τοῦ ποιητοῦ καὶ ἡ δημιουργικότης τοῦ καλλιτέχνου καὶ ἡ διαισθησις τοῦ φιλοσόφου. Ὁλαι αὐταὶ αἱ ἐκδηλώσεις, αἱ ὅποιαι συνδέονται μὲ τὰς βαθυτέρας ἐπιθυμίας τοῦ ἀνθρώπου, ὅταν ἀναλυθοῦν, δεικνύουν ἐν κοινὸν στοιχεῖον, τὸ ὅποῖον τὰς συνδέει. Εἶναι ὁ βαθὺς πόθος, ὁ νόστος μᾶς εὐτυχίας, ὁ ὅποιος ἐχάθη. Ἡ νοσταλγία αὐτῇ ἵκανοποιεῖται ἐκ νέου μόνον ὑπὸ τῆς θρησκείας»<sup>523</sup>. Ὁ Κ. Γιούγκ περιγράφει μάλιστα καὶ τὴ διαδικασία, ποὺ γίνεται, μέχρι νὰ ἔρθει ἡ ἔμπνευση τοῦ συνθέτη: «Στοιχεῖα, ποὺ περιέχονται στὴ συνείδηση, χάνουν τὴν ἔνταση ἡ τὴν ἐπικαιρότητά τους, καὶ βιθίζονται στὸ ἀσυνείδητο. Τὴ διαδικασία αὐτὴ ὀνομάζουμε λήθη. Ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο πάλι προβάλλουν νέες εἰκόνες καὶ παραστάσεις, καὶ περνοῦν στὴ συνείδηση. Στὴν περίπτωση αὐτὴ μιλάμε γιὰ ἔμπνεύσεις καὶ αὐθόρυμπτες ἴδεες. Τὸ ἀσυνείδητο εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο τὸ ἔδαφος, στὸ ὅποιο οιζώνει καὶ ἀπὸ τὸ ὅποιο τρέφεται ἡ συνείδηση. Γιατὶ ἡ συνείδηση ἐξελίσσεται, καὶ δὲν ἔρχεται ἔτοιμη στὸν κόσμο»<sup>524</sup>.

Ἡ γλῶσσα εἶναι ἔνα ἀπὸ τὰ δῶρα τοῦ Θεοῦ, διὰ τοῦ ὅποίου ὁ ἀνθρώπος ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸν συνάνθρωπό του<sup>525</sup>. Ἡ μουσικὴ εἶναι ἔνα μέσο, διὰ τοῦ ὅποίου ὁ λόγος τοῦ ἀνθρώπου λαμβάνει ἡχητικὴ ἀξία καὶ ποιότητα, ἔχει δὲ πανανθρώπινη ἀξία, ὀφεῖλε καταργεῖ τὶς διακρίσεις μεταξὺ τῶν λαῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων. Ἡ μουσικὴ, πέραν ἀπὸ τὸ γεγονὸς τῆς εἰδικῆς ἐνασχόλησης, εἶναι ἔνα στοιχεῖο, ποὺ ἀπευθύνεται σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Τόσο ὁ ἐγγράμματος ὅσο καὶ ὁ ἀπλὸς ἀνθρώπος μπορεῖ νὰ ἀντιλαμβάνεται τὰ μηνύματα, τὰ ὅποια θέλει νὰ μεταδώσει ἔνας συνθέτης διὰ μέσου τῆς μουσικῆς, ὅπως τὸ ὄρατο, τὸ χαρούμενο ἢ τὸ λυπτόρο, τὸ ἡρωικό, τὸ πένθιμο, τὸ ἔμβατήριο, τὸ βάλς α.τ.λ. Κύριος σκοπὸς τῆς μουσικῆς, ὅπως ἔχουμε ἥδη

---

στὸ ὑλικὸ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν ὁ ἡχος εἶναι κάτι ἐντελῶς ἀφηρημένο». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, Αἰσθητικὴ, ὅπ.π., σ. 361.

<sup>523</sup> ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ, *Γιούγκ Κάρολος*, ΘΗΕ, τ. 4, στ. 522.

<sup>524</sup> ΓΙΟΥΓΚ, Ἀγωγή, σ. 10. Ἀναφερόμενος καὶ ὁ Ἀ. Κόπλαντ στὸν ἐπιτυχημένο συνθέτη, λέγει τὰ ἀκόλουθα: «Δὲν μπορεῖς νὰ δημιουργήσεις ἔναν δύμορφο ἡχητικὸ συνδυασμό, παρὰ μόνο ὅταν μπορέσεις νὰ τὸν ἀκούσεις μὲ τὴ φαντασία σου προηγουμένως. Ὅταν αὐτὸς ὁ ἡχητικὸς συνδυασμός, ποὺ φαντάζεσαι, ἀκουστεῖ στὴν πραγματικότητα, ἐντυπώνεται πλέον στὸ μυαλό, καὶ δὲν τὸν ξεχνᾶς». ΚΟΠΛΑΝΤ, *Μουσικὴ*, ὅπ.π., σ. 46.

<sup>525</sup> Βλ. ΚΟΥΚΟΥΡΑ, *Γλῶσσα*, ὅπ.π., σ. 17 ἐξ.

ἀναφέρει, εἶναι ἡ ἔξωτερή καὶ μέση τοῦ ἔσωτεροῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου<sup>526</sup>, δῆλος διαφόρων ψυχικῶν καταστάσεων, σκέψεων, συναισθημάτων<sup>527</sup>, βιωμάτων, καθὼς καὶ ποικίλων ἐπιθυμιῶν<sup>528</sup>. Ἡ μουσικὴ ἀνάλογα μὲ τὸ ὑφος τῆς καὶ τὴ μορφὴ τῆς

<sup>526</sup> Βλ. ΚΟΠΛΑΝΤ, *Μουσικὴ*, σ. 31: «Ἡ μουσικὴ ἀποτελεῖ τὸν μῆθο, ποὺ στήνουμε, γιὰ νὰ ἐρμηνεύσουμε τὴν ἔσωτερην μας ζωὴν εἶναι ἕνας μῆθος νεανικός, ζωντανὸς καὶ γεμάτος σημασία, ποὺ γεννήθηκε πρόσφατα καὶ ποὺ βρίσκεται ἀκόμα στὴν ἐφηβεία του». Σὲ ἀκραίες ἀκόμη περιπτώσεις ὁ συνθέτης καταγράφει ἔργα, τὰ δῆλα γεννήθηκαν κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ὑπνου, δῆλος τὸ ἔργο «ἢ τούλλα τοῦ διαβόλου» τοῦ Ταρτίνι. Περὶ αὐτοῦ βλ. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, ὅπ.π., σσ. 11-12. ΠΑΠΑΝΟΥΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, ὅπ.π., σσ. 362-363. PAUL BRAINARD, *Tartini Giuseppe, NGDMM*, τ. 18, σσ. 583-588. KENNEDY, *Dictionary*, ὅπ.π., σ. 178 καὶ 646.

<sup>527</sup> Περιγράφοντας δὲ Κώστας Νότης Σαντοριναῖος τὴ διεργασία τῆς ταυτόχρονης ἐγγραφῆς στὸν συνειδησιακὸ χῶρο τῶν δηπτικῶν ἢ ἀκουστικῶν παραστάσεων καὶ τῶν συναισθημάτων, ποὺ τὰ συνοδεύουν, τούτει διὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν διανοητικῶν σκέψεων μας ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν νοερὴ χρῆσι τοῦ λόγου στὸν σχηματισμὸ συλλογισμῶν καὶ ἀπὸ τὴν πεῖρα, ποὺ παράγουν οἱ λέξεις, ἀνακαλῶντας κατὰ σειρὰν τὶς δηπτικὲς καὶ ἀκουστικὲς ἀναμνήσεις, ποὺ ἔχουν προσυνδεθῆ μνημονικὰ μαζί τους λόγω τῆς πρώτης, σύγχρονης ἐγγραφῆς τους στοὺς χώρους τῆς μνήμης. Καὶ σ' αὐτὴν τὴν ἀδιάκοπη νοητικὴ ἐνέργεια τῆς βουλητικῆς ἀνακαλήσεως τῶν ἀναμνήσεων, ποὺ ὀνομαστικὰ ἢ μνημονικὰ ἔχουν προσυνδεθῆ μὲ τὶς λέξεις, κάθε δηπτικὴ ἢ ἀκουστικὴ ἀνάμνησις, βουλητικὰ ἀνακαλούμενη ἀπὸ τὴν βουλητικὴ χρῆσι τοῦ λόγου, βουλητικὰ ἀνακαλεῖ καὶ ἀναπαράγει τὸ ἴδιαίτερο καὶ εἰδικό, διανοητικὸ συναίσθημα ποὺ τὴν συνοδεύει». ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, ὅπ.π., σσ. 103-104.

<sup>528</sup> Υπάρχουν βέβαια ἀνθρώποι, ποὺ εἶναι ἐνδοστρεφεῖς, οἱ δῆλοι δὲν ἐκφράζουν τὸν συναίσθηματικὸ τοὺς κόσμο, καὶ ἄλλοι, ποὺ εἶναι ἔξωτερεφεῖς, καὶ ἐκφράζονται πιὸ ἐλεύθερα. Βλ. ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ, *Τιούγκ Κάρολος*, ΘΗΕ, Ἀθῆναι, 1964, τ. 4, στ. 523: «Οἱ ἐνδοστρεφῆς ἀνθρώποις ἐφαρμόζει τὴν ἀρχὴν ‘ἐνδον βλέπε’, ζῆται ἐσωτερικήν, διέπεται ὑπὸ τοῦ ὑποκειμενικοῦ παράγοντος, εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀκοινώνητος, ἐπιφυλακτικός, σιωπηρός, σοβαρός, εὐαίσθητος, ἐπιδιώκει τὴν ἀπαλλαγὴν ἀπὸ τὴν κυριαρχίαν τῶν ἔξωτερικῶν γεγονότων, εἶναι ἐγκεντρικός, ἀσχολεῖται διαρκῶς περὶ τὴν ἐσωτερικήν αὐτοῦ κατάστασιν καὶ ἔχει θεωρητικὰς τάσεις. Ἀντιθέτως, οἱ ἔξωτερεφεῖς εἶναι κοινωνικός, ἔχει προσαρμοστικὰς ἴκανότητας, παρασύρεται ὑπὸ τοῦ περιβάλλοντος καὶ ἀποδροφᾶται ὑπὸ τῶν ἔξωτερικῶν συνθηκῶν καὶ τῆς ἔξωτερικῆς πραγματικότητος: ἥθικοι νόμοι τούτου εἶναι αἱ ἀπατήσεις τῆς κοινωνίας». Περὶ αὐτοῦ βλ. ἐπίσης ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, ὅπ.π., σσ. 5-9. «Οπως ἀναφέρει ἡ καθηγήτρια Δ. Κούκουρα «ἢ τέχνη μὲ τὶς ποικίλες μορφές τῆς, ἐκφράζει τὰ τρίσβαθα τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς παράλληλα μὲ τὸν χωροχρόνο μέσα στὸν δῆλο πραγματώνεται καὶ προκαλεῖ βαθύτατες συγκινήσεις καὶ ὑψηλὰ αἰσθητικὰ ἀποτελέσματα». ΚΟΥΚΟΥΡΑ, *Γλῶσσα*, ὅπ.π., σ. 98.

χαρακτηρίζεται ως προγραμματική<sup>529</sup>, έξπρεσσιονιστική<sup>530</sup> ή ίμπρεσσιονιστική<sup>531</sup> κλπ.

Οι συντελεστές, οι οποίοι πραγματοποιούν τὴν ἐπενέργεια τῆς μουσικῆς εἶναι δότης και δέκτης. Ο δότης εἶναι αὐτός, ποὺ ἐνεργεῖ θετικά τὴ δραστικὴ ἐπενέργεια τῆς μουσικῆς και δέκτης εἶναι αὐτὸς ποὺ τὴν προσλαμβάνει. Υπάρχει μιὰ συνεχὴς ροή ἀπὸ τὸν δότη στὸν δέκτη και ἀντίθετα. Η σχέση μεταξύ δότη και δέκτη εἶναι ἔνα ἀποτέλεσμα τῆς παραγωγῆς και πρόσληψης τῶν ήχων καθὼς και τῆς δημιουργίας τῶν ἀντιστοίχων ψυχικῶν καταστάσεων. Κύριος στόχος τῆς τέχνης τῆς μουσικῆς εἶναι, ὅπως ἀναφέρει ὁ Γ. Δασκούλης, ἡ πνευματικὴ ἐπικοινωνία δότη και δέκτη<sup>532</sup>.

Η ἐπίδραση τῆς μουσικῆς στὸν ἀνθρώπο ἔξαρταί ἀπὸ πολλοὺς παράγοντες. Κύριος παράγοντας εἶναι, ὅπως ἀναφέρει ὁ ψυχολόγος Κ. Γιούγκ, τὰ «ἀρχέτυπα», δηλαδὴ τὰ πιὸ ἐνδόμυχα βιώματα τῆς ἀνθρωπότητας<sup>533</sup>. Σύμφωνα μὲ τὴν θεωρία τῶν

<sup>529</sup> Προγραμματικὴ μουσικὴ εἶναι αὐτὴ, διὰ τῆς ὅποιας ὁ συνθέτης περιγράφει κάποια ἔξωτερην ἀντικείμενα ἢ γεγονότα. Βλ. τοῦ M. Μουσόρσκου, «Πίνακες μᾶς ἐκθέσεως» (1874). Βλ. KENNEDY, *Dictionary*, σ. 440. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, ὅπ.π., σσ. 5-9. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος, «Πολλοὶ συνθέτες ἔγραφαν ἔργα μὲ τὴν πρόθεση ν ἀναπαραστήσουν ἡχοῦ ωραφικὰ διισμένα φυσικὰ φαινόμενα ἢ ψυχικὲς καταστάσεις: π.χ. τὴ θύελλα, τὸ κυνήγι, τὴ φυγή, τὸ δάσος, τὸ ωάκι ἢ τὴν ἀνία, τὴ διάθεση τῆς 'ἔρήμου' τὸν αἰσθησιακὸ δργασμὸ κτλ. Όνομαστη εἶναι στὸ εἶδος τοῦτο τῆς Μουσικῆς ἡ Φανταστικὴ Συμφωνία τοῦ Berlioz. Ο ἀκροατὴς ὅμως ἀπέναντι σὲ τέτοια ἔργα βρίσκεται πολλὲς φορές σὲ μεγάλη διηχανία: πλαισιωμένη ἀπὸ τὴν ἀτομική, τὴ δική του ψυχικὴν ἐμπειρία, ἡ Μουσικὴ ποὺ ἀκούει δὲν τὸν βοηθεῖ νὰ ξήσει τὰ γεγονότα, ποὺ ἐκθέτει ἀναλυτικὰ τὸ πρόγραμμα τοῦ ἔργου. Καθένας ἀφομοιώνει ἀτομικὰ τὶς γενικὲς συγκινήσεις, ποὺ προσφέρει ἡ Μουσική», ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητική*, σσ. 370.

<sup>530</sup> Η ἐξπρεσσιονιστικὴ μουσικὴ ἐκφράζει τὸν ψυχικὸ κόσμο τοῦ ἀνθρώπου ὑποκειμενικά, κυριάρχησε δὲ κατὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα. Ο δρος ἐξπρεσσιονισμὸς εἶναι δανεισμένος ἀπὸ τὴ ζωγραφική. Κύριοι ἐκπρόσωποι τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ εἶναι οἱ Σένμπερ, Βέπερον και Μπέρκ. Βλ. KENNEDY, *Dictionary*, σ. 214. Πρβλ. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητική*, σσ. 348-349.

<sup>531</sup> Ο δρος ίμπρεσσιονισμὸς εἶναι δανεισμένος και αὐτὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφική, περιγράφει δὲ τὴν πρώτη ἐντύπωση, ἡ ὅποια δημιουργεῖται στὸν συνθέτη. Κύριος ἐκπρόσωπος τοῦ ίμπρεσσιονισμοῦ στὴ μουσικὴ εἶναι ὁ Κ. Ντεμπισί. Πολλοὶ ἄλλοι συνθέτες ἀκολούθησαν τὸ παραδειγμά του. Βλ. KENNEDY, *Dictionary*, σ. 315.

<sup>532</sup> Βλ. ΔΑΣΚΟΥΛΗ, *Ψυχολογία*, σ. 187.

<sup>533</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ Κώστας-Νότης Σαντοριναῖος, «ψυχοβιολογικὰ δὲν μποροῦμε νὰ ὑποδεῖξωμε τὰ δργανικὰ και ἡλιογενῆ σημεῖα, ἐπάνω στὰ ὅποια

ἀρχετύπων τοῦ Κ. Γιούγκ, στὸ πανανθρώπινο ἀσυνείδητο περιέχονται οἱ πόθοι, οἱ ἐπιθυμίες καὶ τὰ ἴδανικὰ τῆς ἀνθρώπινης φυλῆς, τὰ δόποια συναντῶνται στὴν ἵδεα τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὸν Θεό<sup>534</sup>. Ὅσον ἀφορᾶ τὴν μουσικὴν, ὑπάρχουν κάποια ἀκούσματα, τὰ δόποια ἔχουν διαμορφωθεῖ διὰ μέσου τῶν αἰώνων μέσα στὸ «ἀσυνείδητο» τῆς ἀνθρωπότητας ὡς γενικοὶ κανόνες, ποὺ διέπουν τὴν μουσικήν. Τὰ ἀρχέτυπα, ὡς μουσικές εἰκόνες, ἀνασύρονται ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο στὸ συνειδητὸ καὶ ἔτσι δημιουργοῦνται τὰ ἀντίστοιχα συναισθήματα, ἀποτελοῦν δὲ τὴν βάση πάνω στὴν δομή κινεῖται ἔνας δημιουργός καὶ ἔνας ἀκροατής.

Οἱ συνθέτες χρησιμοποιοῦν κάποια σύμβολα ἐκφραστικῆς τῆς μουσικῆς, προκειμένου νὰ ἔξωτερικεύσουν τὸν ἐσωτερικὸ τοὺς κόσμο. Ἀναφερόμενος ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος στὰ σύμβολα αὐτά, τονίζει ὅτι «μόνον ἔτσι μποροῦν τὰ μουσικὰ ‘σύμβολα’ νὰ μιλοῦν στὴν ψυχὴν μας: μόνον ἔτσι ἐπίσης μποροῦμε διὰ μέσου τῶν μουσικῶν ‘συμβόλων’ καὶ ἐπικοινωνοῦμε μὲ τὴν ψυχὴν τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ ζητεῖ μὲ αὐτὰ νὰ ἐκφραστεῖ»<sup>535</sup>. Τὰ διάφορα σύμβολα ὃ συνθέτης τὰ συνδυάζει μὲ τὴν σοφία τῆς τέχνης του, καὶ ἔτσι συνθέτει τὸ ἔργο<sup>536</sup>.

Ο R. McClellan σὲ κάποια ἔρευνά του μᾶς παρουσιάζει τὴν μουσικὴν ὡς ἀποτέλεσμα βιολογικῶν, συναισθηματικῶν, διανοητικῶν καὶ πνευματικῶν λειτουργιῶν. Ἡ βιολογικὴ ἀντίδραση σχετίζεται μὲ διάφορες σωματικὲς λειτουργίες, ὅπως εἶναι ὁ ρυθμός καὶ τὸ βάθος τῆς ἀναπνοῆς, ὁ ρυθμός τῆς καρδιᾶς κ.ἄ. Ἡ συναισθηματικὴ ἀπόκριση σχετίζεται μὲ τὴν συγκίνηση, ἡ διανοητικὴ μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση καὶ διέγερση καὶ ἡ πνευματικὴ εἶναι ὑπερπροσωπικὴ μὲ τὴν ἔννοια πώς ἀποτελεῖ μιὰ ὑπερβατικὴ ἐμπειρία<sup>537</sup>. Ο ἀκροατής πρέπει νὰ εἰσέλθει στὸν ἴδιο

---

ἔχουν ἐγγραφεῖ αὐτές οἱ προτορικές ἀναμνήσεις, ὅμως τὸ πλέον βέβαιο στὴν φυσικὴ ἔξήγησι τοῦ γεγονότος τους, εἶναι ὅτι τὸ δργανικὸ ἄτομο, ἐκτὸς τοῦ δργανικοῦ εἶδους, ποὺ κληρονομεῖ ἀπὸ τὶς ἀρχές τῆς προτορίας, κληρονομεῖ καὶ ἔναν ἀριθμὸ ἀρχετύπων καὶ πρωτογόνων ἀναμνήσεων, ποὺ ἀπετέλεσαν τὸν οὐσιαστικὸ παράγοντα στὴν διαμόρφωσι τοῦ εἶδους του καὶ ποὺ μένουν χαραγμένες στὴν ὑποσυνείδητη ἡ ἀδηλη μνήμη του, σὰν ἀναπόσπαστα μέλη τοῦ εἶδους του, διαιωνιζόμενες ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ μαζὶ μὲ τὴ διαιώνησί του». ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, σσ. 102-103.

<sup>534</sup> Βλ. ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ, *Κάρολος Γιούγκ, ΘΗΕ*, τ. 4, στ. 522.

<sup>535</sup> ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητική*, ὄπ.π., σ. 379.

<sup>536</sup> Βλ. ὄπ.π., σ. 381.

<sup>537</sup> Βλ. McCLELLAN, *Θεραπευτικές*, ὄπ.π., σ. 38.

συναισθηματικὸ κόσμο καὶ στὰ ἴδια βιώματα, ποὺ διακατεῖχαν τὸν συνθέτη, ὅταν εἶχε ἐμπνευσθεῖ τὸ συγκεκριμένο ἔργο, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ κατανοήσει ἀπόλυτα καὶ βιώσει, ὅσο γίνεται τελειότερα, τὸ ἔργο, ποὺ ἀκούει. Ἐν δὲν τὸ πράξει αὐτό, τότε δὲν θὰ κατανοήσει καὶ δὲν θὰ μπορέσει νὰ εἰσέλθει μέσα στὴ ζωὴ καὶ στὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ ἐκτελεστὴς ἀρχικὰ μαθαίνει ἔνα ἔργο στὸ ἀνάλογο ὅργανο καὶ προσπαθεῖ νὰ μάθει τὰ ρυθμικὰ καὶ μελωδικὰ μοτίβα τοῦ ἔργου. Ἀργότερα, ὅταν τὸ μάθει, τότε προσπαθεῖ νὰ εἰσέλθει καὶ αὐτὸς στὸν πνευματικὸ κόσμο τοῦ συνθέτη, γιὰ νὰ μπορέσει ἔτσι νὰ ἐρμηνεύσει ὅσο τὸ δυνατὸ πιστότερα τὸ ἔργο.

Ἡ μουσικὴ ἀκόμη ἐπιδρᾶ στὸν ἐγκέφαλο τοῦ ἀνθρώπου. Ὅπλοχει σήμερα τρόπος, μὲ τὸν ὅποιο μπορεῖ κάποιος νὰ ἐλέγξει τὶς ἐσωτερικὲς συχνότητες τοῦ ἐγκεφάλου μὲ τὶς συχνότητες ἐνὸς ἥχου. Ἡ χρήση ἥχων, οἱ ὅποιοι ἔχουν πολὺ χαμηλὸ τονικὸ ὄντος, κάνουν τὸν ἐγκέφαλο νὰ συγχρονίσει τὰ κύματά του στὴ συχνότητα αὐτοῦ τοῦ ἥχου. Ἐτσι εἶναι δυνατὸ κάποιος νὰ ἀλλάξει τὰ ἐγκεφαλικὰ κύματα ἐνὸς ἀνθρώπου, χρησιμοποιῶντας ἥχητικὰ κύματα<sup>538</sup>.

Ἡ μουσικὴ ἐπιδρᾶ ἀκόμη στὸν ἀνθρωπὸ ἔμμεσα. Μερικὲς φορὲς οἱ συνθέτες χρησιμοποιοῦν διάφορα τεχνάσματα, γιὰ νὰ παρακινήσουν τὸν ἀνθρωπὸ νὰ συμμετάσχει ὁ ἴδιος ἐνεργὰ στὰ ἀκροώμενα. Ἐνας ἀπ’ αὐτοὺς τοὺς τρόπους εἶναι ἡ «συνειδητὴ ἀνάπλαση τοῦ ἥχου». Οἱ συνθέτες στὰ ἔργα τους ἐπαναλαμβάνουν συνεχόμενα πολλὲς φορὲς τὸ ἴδιο ρυθμικὸ ἥ μελωδικὸ μοτίβο. Σὲ κάποιες φάσεις μεταξὺ τῶν ἐπαναλήψεων παραλείπουν νὰ τὸ ἐπαναλάβουν γιὰ μιὰ φορά, τοποθετῶντας παύσεις. Αὐτὸς ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ἀπὸ μέρους τοῦ ἀκροατῆ νοερὴ ἀνάπλαση τοῦ ρυθμικοῦ ἥ μελωδικοῦ μοτίβου μέσα στὴ συνείδησή του, χωρὶς στὴν προαγματικότητα νὰ ἀκούγεται αὐτό. Ὁ ψυχολόγος Κ. Γιούγκ ἀναφέρει καὶ τὴν ἀντίθετη ἐκδοχή: Ἐν δηλαδὴ κάποιος παράγει ἔνα συνεχῆ φθόγγο στὰ δρια τοῦ ἀκουστικοῦ φάσματος, θὰ παρατηρήσει ὅτι ἄλλοτε εἶναι ἀκουστὸς καὶ ἄλλοτε ὅχι. Αὐτὲς οἱ ταλαντεύσεις ὀφείλονται σὲ περιοδικὴ αὔξηση ἥ μείωση τῆς προσοχῆς μας. Ὁ φθόγγος δὲν παύει ποτὲ νὰ ὑπάρχει. Ἡ μείωση τῆς προσοχῆς μας εἶναι ἐκείνη ποὺ προκαλεῖ τὴ φαινομενικὴ ἐξαφάνισή του<sup>539</sup>. Ἡ συνείδηση ἄλλοτε συμπληρώνει τὰ

<sup>538</sup> Βλ. ΣΑΚΑΛΑΚ, *Προβλήματα*, σ. 156.

<sup>539</sup> Βλ. ΓΙΟΥΓΚ, *Όνειρα*, ὅ.π.π., σ. 30.

έλλειποντα και ἄλλοτε ἀγνοεῖ τὰ ἀκούμενα. Αὗτοὶ οἱ δύο κανόνες ἐφαρμόζονται συχνά, δχι μόνο στὴν αἰσθηση τῆς ἀκοῆς, ἀλλὰ καὶ στὶς παραστάσεις, ποὺ προσλαμβάνουμε μὲ τὴν ὄραση<sup>540</sup>. Γνωστὸ τὸ γνωμικό· «νοῦς ὁρᾷ καὶ νοῦς ἀκούει», ποὺ δηλώνει τὴ συμβολὴ τοῦ νοῦ στὶς αἰσθήσεις αὐτές.

Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς μουσικῆς ταυτίζονται σχεδὸν ἀπόλυτα ἡ παρόμοια μὲ τοὺς κανόνες τῆς ἀγιογραφίας<sup>541</sup>. Στὴν ἀγιογραφία, γιὰ νὰ δείξουν οἱ καλλιτέχνες τὸ ἀπόμακρο, χρησιμοποιοῦν μπλὲ σκοῦρο. Παράδειγμα αὐτῆς τῆς χρήσεως εἶναι τὸ φόρεμα τοῦ Παντοκράτορα, ὁ ὄποιος εἰκονίζεται στὸν θόλο τῶν Ἐκκλησιῶν. Τὸ μπλέ σκοῦρο στὴν ἀγιογραφία συμβολίζει τὴν ἀπρόσιτη οὐσία ἡ φύση τῆς θεότητας. Παρόμοια καὶ στὴ μουσικὴ οἱ συνθέτες, γιὰ νὰ δείξουν τὸ ἀπόμακρο, χρησιμοποιοῦν συγκεκριμένα ὅργανα, ὅπως τὸ ὅμποε<sup>542</sup> ἢ τὸ ἀγγλικὸ κόρδον<sup>543</sup>. Ο ἥχος τῶν ὅργάνων αὐτῶν, ὁ ὄποιος εἶναι λεπτὸς καὶ ἀπαλός, εἶναι αὐτός, ποὺ δείχνει πολλὲς φορὲς τὸ ἀπόμακρο<sup>544</sup>. Παρόμοια καὶ στὴ φωνητικὴ μουσική, ὅπως εἶναι ἡ βιζαντινή, μποροῦμε νὰ δείξουμε τὸ ἀπόμακρο, μὲ ἀπαλὲς καὶ μαλακὲς φωνές. Αὐτὲς προσδίδονται στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου τὴν

<sup>540</sup> Αὗτὸ τὸ γεγονός συμβαίνει πολλὲς φορὲς καὶ στὴν καθημερινή μας ζωή. Οταν περιστρέφουμε ἔνα ἀντικείμενο, τότε ὀπτικὰ δημιουργεῖται ἔνας κύκλος, ὁ ὄποιος στὴν πραγματικότητα δὲν ὑπάρχει.

<sup>541</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ἀ. Ἀλυγιζάκης «στὴν ὀρθόδοξη ζωγραφική, ὁ ζωγράφος ἀντιγράφει τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ δόθηκαν στὸ εἰκονιζόμενο πρόσωπο ἀπὸ τοὺς προκατόχους του». Ο μελοποιὸς καὶ ὁ ὑμνογράφος, ἐπίσης, πρέπει νὰ ἀκολουθήσει ἔνα πρότυπο, ἔναν ὄμοιο ἥδη ὑπαρκτὸ γιὰ τὴν ἔօρτη τοῦ ἀγίου, μὰ σειρὰ μελικῶν σχημάτων ὡς ἥχω τῶν ψαλλομένων στὸν οὐρανό». Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σ. 81. Ο Εὐάγγελος Παπανοῦτσος θεωρεῖ διτὶ ἡ μουσικὴ σὲ σχέση μὲ τὴ ζωγραφικὴ εἶναι πνευματικότερη καὶ ἐπομένως τελειότερη τέχνη. Βλ. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, Αἰσθητική, ὅπ.π., σ. 349.

<sup>542</sup> Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. NGDMM, τ. 13, σ. 462-475. Σχετικὰ μὲ τὸ «*oboe d' amore*» ἀναφέρονται τὰ ἔξῆς: «Ἐχει ἥχειο σὰν τὸ σχῆμα ἀχλαδιοῦ, τὸ ὄποιο δίνει τὸ γλυκὸ καὶ ξεχωριστὸ χρῶμα τοῦ ἥχου». KENNEDY, *Dictionary*, ὅπ.π., σ. 458.

<sup>543</sup> Γιὰ τὸ «ἀγγλικὸ κόρδον» ἢ «*cor anglais*», ὅπως διεθνῶς ὀνομάζεται (ἡ ὁρολογία προέρχεται ἀπὸ τὰ γαλλικά), βλ. NGDMM, τ. 6, σ. 201. Ἐπίσης βλ. KENNEDY, *Dictionary*, ὅπ.π., σ. 148.

<sup>544</sup> Ἐνα ἔξαιρετο παράδειγμα, στὸ ὄποιο χρησιμοποιεῖται τὸ ὅμποε, τὸ ὄποιο δείχνει τὸ ἀπόμακρο, εἶναι τὸ Μπολέρο τοῦ Μ. Ραβέλ, τὸ ὄποιο εἶναι μουσικὴ ἐπένδυση παραστάσεως μπαλέτου σὲ μία πράξη. Τὸ Μπολέρο συνέθεσε ὁ Μ. Ραβέλ τὸ 1928. Βλ. ἐνδεικτικὰ ὅπ.π., σ. 82.

έντυπωση Ṅτι ὁ ἥχος ἔρχεται ἀπὸ μακριά<sup>545</sup>. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπον ἡ μουσικὴ ἐπιδρᾶ πιὸ εὐεργετικὰ καὶ ἀνεπαίσθητα στὸν ψυχισμὸν τοῦ ἀνθρώπου.

Δύο παραδείγματα, διὰ τῶν διποίων ἐνεργεῖ ἡ μουσικὴ, εἶναι ἡ ἔνταση καὶ ὁ χρόνος<sup>546</sup>. Μὲ τὸν ὅρο «ἔνταση» ἐννοοῦμε πόσο δυνατὰ ἡ μαλακά ἀκούγεται ἔνας φθόγγος<sup>547</sup>, ἐνῶ μὲ τὸν ὅρο «χρόνος» ἐννοοῦμε πόσο ἀργά ἡ γοήγορα ἐκτελεῖται ἔνα ἔργο<sup>548</sup>. Οἱ δύο αὐτὲς παραδείγματα ἔχουν δημιουργήσει στὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου σφικτοὺς δεσμούς, γιαντὸν καὶ ἀλληλοεπηρεάζονται. Αὐτὴ τὴν ἐνέργειαν τῆς μουσικῆς καὶ τὸν συνδυασμὸν αὐτῶν τῶν παραμέτρων διαπιστώνομε στὸν τρόπον, μὲ τὸν διποῖο ἐκτελοῦν τὴν μουσικὴν οἱ ἀρχάριοι. Ὅταν ἔνας ἀρχάριος μαθητὴς ἐκτελεῖ ἔνα ἔργο σὲ ἔνα δραγανό μαλακά, ταυτόχρονα τὸ ἐκτελεῖ καὶ ἀργά: ἐνῶ ἀντίθετα, ὅταν ἐκτελεῖ μιὰ μελωδία δυνατά, τότε ἔχει τὴν τάσην νὰ αὐξάνει καὶ τὴν ταχύτητα τοῦ ἔργου, χωρὶς πολλές φορές νὰ τὸ ἀντιλαμβάνεται<sup>549</sup>.

<sup>545</sup> Πολλές φορές οἱ ψάλτες, ὅταν ψάλλουν τὸ «Σὲ ὑμνοῦμεν...» στὴ Θεία Λειτουργία, μαλακώνονται τὶς φωνὲς τους σὲ ἔνδειξη σεβασμοῦ πρὸς τὸ μυστήριο, τὸ ὄποιο τελεῖται ἐκείνη τὴν στιγμή. Ὁ ἥχος, ὁ ὄποιος δημιουργεῖται, δίνει τὴν αἴσθησην τοῦ ἀπόμακρου καὶ ὑπεροχόσμου.

<sup>546</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, Αἰσθητικὴ, ὅπ.π., σ. 380.

<sup>547</sup> Βλ. τὶς ιταλικὲς ὁρολογίες mp (mezzo piano), p (piano), pp (pianissimo), ppp (pianississimo), mf (mezzo forte), f (forte), ff (fortissimo), fff (fortississimo). Ὅπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος, «τὸ fortissimo μᾶς ὑποβάλλει τὴν ἐννοιαν τῆς δύναμης, τῆς βίας, τοῦ κολοσσαίου· τὸ pianissimo, τὴν ἐννοιαν τοῦ αἰθέριου, τοῦ ἄνθρου». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, Αἰσθητικὴ, ὅπ.π., σ. 381.

<sup>548</sup> Βλ. τὶς ιταλικὲς ὁρολογίες Largo (πολὺ ἀργό), Adagio (ἀργό), Andante (σὲ ἔνα κανονικὸ μέτρο βάδισμα), Moderato (μέτροις χρόνος), Allegro (γοήγορα), Presto (πολὺ γοήγορα). «οἱ ἀργοὶ τόνοι ὑποβάλλουν πάντα τὴν ἰδέαν τῆς θλίψης, οἱ γοργοὶ τῆς χαρᾶς». Ὅπ.π.

<sup>549</sup> Υπάρχουν βέβαια καὶ περιπτώσεις στὴν κλασσικὴ μουσική, στὶς διποίες ἔνας ἐκτελεστὴς πρέπει νὰ πάιξει ἀργά καὶ δυνατὰ ἡ τὸ ἀντίθετο, δηλαδὴ γοήγορα καὶ μαλακά. Πρέπει δημοσίας αὐτὲς οἱ παραδείγματα στὴν ψυχὴν τοῦ ἐκτελεστῆν νὰ ἀνεξαρτητοποιηθοῦν καὶ νὰ αὐτονομηθοῦν. Δεῖγμα τοῦ γεγονότος ὅτι ὑπάρχει μεγάλη ἀλληλεπίδραση τῶν δύο αὐτῶν παραμέτρων εἶναι καὶ τὸ γεγονός ὅτι στὴν Ἑλληνικὴ γλῶσσα, ὅταν χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος «σιγανά», ἐννοοῦνται δύο ἐνέργειες· καὶ μαλακά (ἔνταση) καὶ ἀργά (ταχύτητα). Ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Κώστας-Νότης Σαντοριναῖος, ὁ γοήγορος μουσικὸς ρυθμὸς προέρχεται στὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου χαρά, ἐνῶ ὁ ἀργὸς μουσικὸς ρυθμὸς προέρχεται στὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου λύπη. Βλ. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, Ψυχολογία, ὅπ.π., σσ. 146-147. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, Αἰσθητικὴ, ὅπ.π., σ. 363.

Μιὰ ἄλλη παράμετρος, ἡ ὅποια σχετίζεται μὲ τὴ ψυχολογικὴ διάσταση τῆς μουσικῆς, εἶναι ἡ κλίμακα, στὴν ὅποια εἶναι γραμμένο ἔνα ἔργο. Στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ὑπάρχουν δύο βασικὰ εἴδη κλίμακων, οἱ μείζονες καὶ οἱ ἐλάσσονες<sup>550</sup>. Οἱ μείζονες ἔχουν χαρούμενο ἄκουσμα, ἐνῶ οἱ ἐλάσσονες λυτηρὸς καὶ πένθιμος<sup>551</sup>. Κάνοντας ἔνα παραλληλισμὸς καὶ μιὰ σύγκριση τῆς εὐρωπαϊκῆς μὲ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, βλέπουμε ὅτι στὴ βυζαντινὴ ὑπάρχουν ὄκτω βασικοὶ ἥχοι, γι' αὐτὸς καὶ ἔχει πλουσιώτερο ἄκουσμα ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκή<sup>552</sup>. Κάθε ἥχος ἔχει διαφορετικὸ

<sup>550</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Θεωρία*, ὅπ.π., σσ. 9-11 καὶ 15-19. Ὅπαρχουν ἀκόμη καὶ οἱ χρωματικές, οἱ δωδεκαφθογγικές, οἱ πεντάτονες, οἱ κλίμακες, οἱ ὅποιες ἀποτελοῦνται ἀπὸ ὀλόκληρους τόνους, οἱ ἀνάμεικτες, οἱ τσιγάνικες καὶ ἄλλες. Βλ. ὅπ.π., σσ. 21-23. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, ὅπ.π., σ. 251, 253. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 11. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανοῦτσος, «τὸ σύνολο τοῦτο, ἡ μουσικὴ μας κλίμακα μὲ τοὺς δώδεκα ἀναβαθμούς της, ποὺ μποροῦν νὰ ἐπαναληφθοῦν σὲ πολλὲς ὄκταβες, εἶναι ἔνα σύστημα ἥχων, ἀλλὰ ὅχι τὸ μοναδικό. Τέτοια συστήματα μποροῦν νὰ ὑπάρξουν πολλά. Ἐναὶ ἀπὸ τὰ πολλὰ εἶναι καὶ τὸ δικό μας. Τὸ καθιέρωσε μιὰ σιωπηλὴ σύμβαση καὶ ἡ μακρὰ συνήθεια, μὲ ὅλο πού, καθὼς εἶναι γνωστό, τὰ διαστήματα τῆς μουσικῆς κλίμακας ἵκανον ποιοῦν τὶς αἰσθητικές μας προτιμήσεις, ἀλλὰ ὅχι καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς μαθηματικῆς ἀκρίβειας». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητική*, ὅπ.π., σ. 387.

<sup>551</sup> Ο βασικὸς φθόγγος, ὁ ὅποιος καθορίζει τὸ εἶδος τῆς κλίμακας, ἀν δηλαδὴ θὰ εἶναι χαρούμενη (μείζονα) ἡ πένθιμη (ἐλάσσονα), εἶναι ἡ τρίτη βαθμίδα τῆς κλίμακας, καθὼς καὶ τῆς τονικῆς συγχορδίας. Αὐτὴ ἔχει τὸν ρυθμιστικὸ ρόλο, ὅσον ἀφορᾶ τὸ ἄκουσμα τῆς κλίμακας καὶ τῆς συγχορδίας, γι' αὐτὸς καὶ μερικοὶ συνθέτες τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης, ἐπειδὴ δὲν ἥθελαν τὸ τέλος ἐνὸς ἔργου νὰ εἶναι χαρούμενο ἡ πένθιμο, ἀλλὰ ἀκαθόριστο, παρέλειπαν τὴν τρίτη βαθμίδα τῆς τονικῆς συγχορδίας, χρησιμοποιῶντας ἔτσι μόνο τὴν πρώτη καὶ πέμπτη, καὶ ἔτσι τὸ τέλος ἦταν ἀκαθόριστο, οὔτε δηλαδὴ χαρούμενο, οὔτε πένθιμο. Μία δεύτερη ἐκδοχὴ, τὴν ὅποια χρησιμοποιοῦσαν περισσότερο οἱ συνθέτες, καὶ τὴν χρησιμοποιοῦν ἀκόμη καὶ σήμερα, εἶναι ὅταν ἔνα ἔργο εἶναι γραμμένο σὲ ἐλάσσονα κλίμακα (πένθιμη κλίμακα), ἡ τελευταία συγχορδία νὰ εἶναι μείζονα (δηλαδὴ χαρούμενη), καὶ ἔτσι νὰ δίνει τὸ αἰσθημα τοῦ χαρούμενου τέλους. Αὐτὸς συνηθίζόταν, καὶ ἀκόμη συνηθίζεται μέχρι καὶ σήμερα, δηνομάζεται δὲ «Τρίτη τῆς Πικαρδίας», προφανῶς ἐπειδὴ συνηθίζόταν νὰ γίνεται αὐτὴ ἡ ἐναλλαγὴ τῆς κλίμακας στὴν περιοχὴ αὐτὴ τῆς Γαλλίας. Βλ. KITSON, *Harmony*, σ. 24(α).

<sup>552</sup> Βλ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 4: «Οὕτως ὅχι μόνον μονότονος δὲν εἶναι (ἡ βυζαντινὴ μουσική), ἀλλὰ καὶ ποικιλωτάτη, ὑπερβαίνουσα παρὰ πολὺ τὴν εὐρωπαϊκὴν Μουσικήν, πτωχοτάτην ὡς πρὸς τοὺς ἥχους, ὃν δύο μόνον ἔχει· τὸν μείζονα (maggiore) καὶ τὸν ἐλάσσονα (minore), οἵτινες οὐδαμῶς δύνανται νὰ ἀνταποκριθῶσιν εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν διαφόρων ψυχολογικῶν συναισθημάτων».

ηχόχρωμα, ἀφοῦ ἔχει διαφορετικὰ διαστήματα, καὶ ἔτσι μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν εὐκολώτερα τὰ διάφορα συναισθήματα ἢ οἱ πνευματικὲς καταστάσεις, τὶς δποῖες θέλει νὰ μεταδώσει ὁ συνθέτης-μελωδός. Ἡ εὔρωπαίκη μουσική, λόγω τοῦ ὅτι ἔχει δύο μόνο εἴδη κλιμάκων, τὶς μείζονες καὶ τὶς ἐλάσσονες, ἔχει περιωρισμένη ἔκταση, στὴν δποία μπορεῖ νὰ ἀποδώσει τὶς διάφορες ψυχικὲς καταστάσεις. Ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἐπίδραση τῆς εὔρωπαίκης μουσικῆς στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου, κάθε κλίμακα εἶναι φορτισμένη διὰ μέσου τῶν αἰώνων μὲ τὰ ἀνάλογα ἀκούσματα, καὶ δημιουργεῖ στὸν ἀκροατὴ τὰ ἀνάλογα συναισθήματα. Ἔτσι μπορεῖ μιὰ συγκεκριμένη κλίμακα νὰ δημιουργεῖ στὸν ἀκροατὴ τὴν ἐντύπωση τοῦ ἡρωικοῦ, τοῦ πένθιμου ἢ τοῦ χαρμόσυνου<sup>553</sup>.

Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο, τὸ δποῖο ἐπιβεβαιώνει τὴν ψυχοσωματικὴ δράση τῆς μουσικῆς, εἶναι οἱ μελέτες τῆς γενετικῆς σχετικὰ μὲ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἐμβρύου<sup>554</sup>. Εἶναι θέση τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας ὅτι, ἀμα τῇ συλλήψει τοῦ ἐμβρύου, δημιουργεῖται μαζὶ μὲ τὸ σῶμα καὶ ἡ ψυχὴ<sup>555</sup>. Τὸ ἐμβρύο ἀρχίζει νὰ ἀντιδρᾶ στοὺς διάφορους ἥχους ἀρκετὰ νωρίς. Ὅπως ἀναφέρει ὁ μουσικὸς Ἡ. Σακαλάκ, τὸ ἐμβρύο τῶν ἔξι μηνῶν μπορεῖ νὰ ἀντιδρᾶ στοὺς ἥχους, ποὺ ἀκούει διὰ μέσου τῆς μητέρας τοῦ<sup>556</sup>. Ἀκούγοντας ἢ μητέρα ἀνάλαφρη μουσική, ἔκεινορδάζεται πνευματικά, τόσο ἡ ἴδια, ὅσο καὶ τὸ κυνοφρούμενο ἐμβρύο. Ὅταν πάλιν ἀκούει ἡ μητέρα θρουβάδη καὶ κακῆς ποιότητας μουσική, τότε ταράζεται ψυχικά, τόσο ἡ ἴδια, ὅσο πάλι καὶ τὸ ἐμβρύο. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Κ. Γιούγκ, τὸ ἐμβρύο διατρέχει σὲ ἔνα βαθμὸ τὶς ἀνατομικὲς μορφὲς τῆς προϊστορίας του, καὶ εἶναι ἔνα κομμάτι τοῦ μητρικοῦ σώματος, ἀφοῦ ἔξαρταται ἀπόλυτα ἀπὸ αὐτό<sup>557</sup>.

Ἡ μουσικὴ ἔχει μεγάλη ἐπίδραση ἀκόμη καὶ στὸ βρέφος. Κατὰ τὴν περίοδο τῆς βρεφικῆς ἡλικίας οἱ γονεῖς ἢ τὰ μεγαλύτερα ἀδέλφια ἐπικοινωνοῦν μὲ τὸ βρέφος διὰ μέσου τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς μελωδίας εὐκόλων παιδικῶν κομματιῶν. Ἀπὸ τὰ πιὸ ἀπλᾶ παραδείγματα αὐτῆς τῆς σχέσης εἶναι τὸ ρυθμικὸ κούνημα τοῦ

<sup>553</sup> Συνήθως οἱ συνθέτες ἐπιλέγουν μία συγκεκριμένη κλίμακα, γιὰ νὰ συνθέσουν ἔνα ἔργο, τὸ δποῖο ἔχει χαρακτῆρα ἡρωικὸ ἢ πένθιμο ἢ χαρμόσυνο.

<sup>554</sup> Βλ. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, δπ.π., σ. 123.

<sup>555</sup> Βλ. ΒΑΝΤΣΟΥ, *Ἐκτρωση*, σσ. 27-40.

<sup>556</sup> Βλ. ΣΑΚΑΛΑΚ, *Προβλήματα*, δπ.π., σ. 153.

<sup>557</sup> Βλ. ΓΙΟΥΓΚ, *Ἀγωγή*, δπ.π., σ. 12.

βρέφους, τὸ νανούρισμα, γιὰ νὰ μπορέσει αὐτὸ νὰ κοιμηθεῖ<sup>558</sup>. Χαρακτηριστικό εἶναι ότι τὸ βρέφος ἔχει τὴν ἵκανότητα νὰ ἀναγνωρίζει τὴ φωνὴ τῆς μητέρας καὶ τῶν συγγενῶν προσώπων. Μερικοὶ συνθέτες ἔχουν συνθέσει ἔργα, τὰ δποῖα ἔχουν θεματική τους «τραγούδια γιὰ τὰ βρέφη», τὰ λεγόμενα «berceuse»<sup>559</sup>. Αὐτὰ εἶναι ἀπαλὰ ἔργα, τὰ δποῖα σκοπὸ ἔχουν νὰ μιλήσουν στὴν ψυχὴ τοῦ βρέφους, καὶ νὰ τὸ ἀποκοιμήσουν. Γι’ αὐτὸ καὶ τελειώνουν, σχεδὸν πάντα, μὲ ἔνα calando, smorzando ἢ morendo<sup>560</sup>.

Ἐνα σημαντικὸ ἐπίτευγμα τῆς ἐποχῆς μας στὸν χῶρο τῆς μουσικῆς εἶναι ἡ χρησιμοποίηση τῆς μουσικῆς γιὰ θεραπεία διαφόρων ἀσθενειῶν, ψυχικῶν καὶ σωματικῶν<sup>561</sup>. Ὁπως ἀναφέρει ὁ μουσικὸς Ἡ. Σακαλάκ, σήμερα διάφορες συχνότητες καὶ ρυθμοὶ χρησιμοποιοῦνται μὲ σκοπὸ τὴ χαλάρωση τοῦ ἀνθρώπου, τὴν καταπολέμηση τῆς ἔντασης καὶ τοῦ ἄγχους, καθὼς καὶ τὴ θεραπεία διαφόρων ψυχολογικῆς φύσεως ἀσθενειῶν<sup>562</sup>. Ὁταν ὁ ἀνθρωπὸς δὲν ἐκφράζει τὶς διάφορες ψυχολογικὲς καταστάσεις, ποὺ περνᾶ, δημιουργοῦνται ἐντός του ποικίλες ψυχασθένειες καὶ ἔντάσεις. Ἡ μουσικὴ βοηθᾶ στὴ θεραπεία τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὶς ποικίλες ἔντάσεις καὶ κρίσεις<sup>563</sup>. Στὴν ἀρχαιότητα, ἀλλὰ καὶ

<sup>558</sup> Βλ. ΣΑΚΑΛΑΚ, *Προφλήματα*, ὅπ.π., σ. 153.

<sup>559</sup> Ο δρός προέρχεται ἀπὸ τὴ Γαλλικὴ γλῶσσα, καὶ σημαίνει νανούρισμα. Οἱ ἀντίστοιχοι δρός στὴν Ἀγγλικὴ γλῶσσα εἶναι «cradle» «lullaby». Βλ. *NGDMM*, τ. 2, σ. 519: «Ἐνα ἡσυχὸ τραγούδι σὲ τριμερῆ χρόνο ἡ σύνθετο, τὸ δποῖο χρησιμοποιεῖται, ὅταν βάζουν τὰ νήπια γιὰ νὰ κοιμηθοῦν». Βλ. ἐπίσης KENNEDY, *Dictionary*, ὅπ.π., σ. 66: «Τὸ δημοφιλὲς κοιμάτι γιὰ πιᾶνο αὐτοῦ τοῦ ὀνόματος καὶ σὲ αὐτὸ τὸ εἶδος εἶναι τὸ Ἐρ. 57 στὴ Ρὲ ὑφεση μείζονα, γραμμένο ἀπὸ τὸν Σοπέν (1844)». Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν F. Chopin, ἄλλοι συνθέτες, ποὺ συνέθεσαν «berceuse», εἶναι οἱ F. Liszt, Balakirev, B. Godard, C. Debussy, M. Ravel, G. Fauré, Busoni καὶ Stravinsky.

<sup>560</sup> Καὶ οἱ τρεῖς αὐτοὶ ἵταλικοὶ μουσικοὶ δρός, οἱ δποῖοι χρησιμοποιοῦνται διεθνῶς στὴ μουσική, σημαίνονταν ταυτόχρονα δύο ἔννοιες: σταδιακὴ ἐλάττωση τῆς ἔντασης τοῦ τόνου (decrecendo ἢ diminuendo), καθὼς καὶ τῆς ταχύτητας (ritardando, ritenuto ἢ ralleteando).

<sup>561</sup> Μὲ αὐτοῦ τοῦ εἶδον τὴ μουσική, ποὺ βασίζεται κυρίως στοὺς αὐτοσχεδιασμούς, ἀσχολεῖται κυρίως ὁ κλάδος τῆς μουσικοθεραπείας. Στὰ πλεῖστα πανεπιστήμια ἡ σπουδὴ αὐτὴ εἶναι μεταπτυχιακή, καὶ δχι προπτυχιακή. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Κώστας-Νότης Σαντοριναῖος, ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ θεραπεύσει ἀκόμη καὶ τὴν νόσο τῆς ὑστερίας. Βλ. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, ὅπ.π., σ. 212.

<sup>562</sup> Βλ. ΣΑΚΑΛΑΚ, *Προφλήματα*, ὅπ.π., σ. 156.

<sup>563</sup> Βλ. McCLELLAN, *Θεραπευτικές*, σ. 140: «Οσα ἀπὸ τὰ συναισθήματα, ποὺ νιώθουμε, δὲν ἐκφράζονται, ἐσωτερικεύονται, δημιουργῶντας ἔνταση στὰ

μετέπειτα, οἱ ἄνθρωποι χρησιμοποιοῦσαν τὴν μουσικήν, σὰν θεραπευτικὸ μέσον<sup>564</sup>. Ἡ πιὸ παλιὰ μορφὴ θεραπείας μὲ τὴν μουσικὴν ἦταν πιθανῶς μιὰ χωρὶς λόγια ψαλμωδία, μονότονη καὶ ρυθμική, τῆς δοποίας δὲ ρυθμὸς βασιζόταν στὴ διάρκεια τῆς ἀναπνοῆς καὶ στὸν παλμὸ τῆς καρδιᾶς. Ἡ διμάδα, ἡ δοποία ἀσκοῦσε τὴν μουσικοθεραπείαν, συγκεντρωνόταν γύρω ἀπὸ τὸν ἀσθενῆ, καὶ ἔψελνε γιὰ πολλὲς ὠρες<sup>565</sup>. Ὄπως ἀναφέρει ὁ ψυχολόγος Κ. Γιούγκ, ὑπάρχουν διάφορες παθήσεις, κατὰ τὶς δοποίες δὲ ἀσθενῆς νομίζει ὅτι ἔχασε τὴν ἀκοή του, ἐνῶ ἀντίθετα αὐτὸς συμβαίνει μόνο στὴ συνείδηση τοῦ ἀσθενοῦς, καὶ ὅχι στὴν πραγματικότητα<sup>566</sup>. Μερικὲς φορὲς μιὰ δυσλειτουργία, ποὺ νομίζει ὁ ἄνθρωπος ὅτι ἔχει, ὑπάρχει μόνο στὴ φαντασία του, καὶ ὅχι στὴν πραγματικότητα· ὑπάρχει μόνο στὸν ἐγκέφαλο ἢ στὴ

---

ἀσθενέστερα σημεῖα τοῦ σώματος. Ὄταν ἡ ἔνταση παρατείνεται, ἔξασθενίζει ἡ φυσικὴ ἴκανότητα ἀντίστασης, καὶ τότε κάνει τὴν ἐμφάνισή της ἡ ἀσθένεια. Γι’ αὐτὸς τὸν λόγο στὸν δικό μας πολιτισμὸ κυριαρχεῖ ἔνα εἶδος μουσικῆς, ποὺ προσφέρεται γιὰ τὴν ἐκφραστὴ τῶν ἀτομικῶν συναισθημάτων καὶ διαθέσεων. Ἡ τακτικὴ ἐνασχόληση μὲ τὴν μουσικὴ εἶναι ἔνα ἀποτελεσματικὸ μέσο ἀντιμετώπισης τοῦ συνηθισμένου συναισθηματικοῦ στρεὸς τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἐνῶ σὲ στιγμὲς ἔντονης συναισθηματικῆς κρίσης ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ ἐστιάσει καὶ νὰ κατευθύνει τὴν ἀπελευθέρωση τῶν συναισθημάτων, ὁδηγῶντάς τα στὴν κάθαρση καὶ προσφέροντάς τους ἔνα μέσο ἐκφραστῆς».

<sup>564</sup> Βλ. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, ὅπ.π., σ. 35.

<sup>565</sup> Βλ. McCLELLAN, *Θεραπευτικές*, ὅπ.π., σ. 38.

<sup>566</sup> Ο Κ. Γιούγκ ἀναφέρει καὶ τὸ ἀκόλουθο περιστατικό: «Μιὰ κυρία, ποὺ εἶχε χάσει τελείως τὴν ἀκοή της, λόγω ὑστερικῆς παθήσεως, συνήθιζε συχνὰ νὰ τραγουδᾶ. Κάποτε, καθὼς τραγουδοῦσε, δὲ ίατρός της κάθισε στὸ πιάνο, χωρὶς νὰ τὸν προσέξει, καὶ τὴ συνάδευε σιγὰ σιγά. Περονῶντας ἀπὸ μιὰ στροφὴ στὴν ἄλλη, ἔκανε μιὰ ἔσφυτικὴ ἀλλαγὴ τοῦ τόνου, καὶ ὑστερα ἀπ’ αὐτὸς ἡ ἀσθενής, χωρὶς νὰ τὸ καταλάβει, ἔξακολούθησε νὰ τραγουδᾶ στὸν ἀλλαγμένο τόνο. Ἐτοι ἀκούει, καὶ δὲν ἀκούει... Ἀπὸ ἔνα μεγάλο ἀριθμὸ παρομοίων περιπτώσεων εἶχε βγεῖ τὸ συμπέρασμα ὅτι μόνον ἡ συνείδηση τοῦ ἀσθενοῦς δὲν βλέπει καὶ δὲν ἀκούει, ἀλλὰ ὅτι ἡ λειτουργία τῶν αἰσθήσεων ἐργάζεται κατὰ τὰ ἄλλα κανονικά». ΓΙΟΥΓΚ, *Ἀναλυτική*, σ. 11. Σχολιάζοντας τὴν περίπτωση αὐτήν, βλέπουμε ὅτι δὲ γιατρὸς τῆς ἀσθενοῦς γνωρίζει σὲ ἀρκετὰ μεγάλο βαθμὸ νὰ ἐκτελεῖ διάφορα ἔργα στὸ πιάνο, ἀφοῦ ἀμέσως πήρε ἀριθμῶς τὸν τόνο, στὸν διποτὸ τραγουδοῦσε ἡ κυρία, καὶ ἀργότερα ἔκανε μετατροπία σὲ ἄλλη κλίμακα. Εἶναι δύσκολο γιὰ ἔναν ἀρχάριο στὸ πιάνο νὰ ἐκτελεῖ ἔνα τραγούδι σὲ διαφορετικές κάθε φορὰ τονικότητες. Ἡ μετατροπία, τὴν δοποία ἔκανε δὲ γιατρὸς, εἶναι πιθανὸν νὰ ἦταν ἔνα ημιτόνιο ψηλότερα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ κλίμακα. Στὸ παράδειγμα αὐτὸς βλέπουμε ἐπίσης ὅτι δὲ γιατρὸς δὲν ἀρχίζει νὰ παίζει πιάνο σὲ διποιαδήποτε τονικότητα, στὴν δοποία γνωρίζει καλύτερα τὸ τραγούδι, ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ κατεβεῖ στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀσθενῆ, καὶ νὰ βρεῖ τὴ δική του τονικότητα, στὴν δοποία ἐκτελεῖ τὸ τραγούδι.

συνείδηση, καὶ ὅχι στὴ λειτουργία τῶν αἰσθήσεων. Ὁ ἔμπειρος ψυχοθεραπευτὴς χρησιμοποιεῖ τὴν μουσικὴν γιὰ τὴ θεραπεία αὐτοῦ τοῦ εἰδούς τῶν ἀσθενειῶν.

Εἴδαμε λοιπὸν τὴν μεγάλην ψυχολογικὴν ἀξίαν τῆς μουσικῆς, ἐφ' ὅσον αὐτὴ γίνεται μέσον ἔκφρασης, θεραπείας ἢ ἴσορροπίας τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου. Μὲ τὴν λειτουργία τῶν ἀρχετύπων ὁ ψυχικὸς κόσμος τοῦ ἀνθρώπου ἐνεργεῖ καὶ διανθίζεται μὲ τίς παραμέτρους τῆς μουσικῆς, ὁ συνδυασμὸς τῶν διποίων συντελεῖ στὴν ἀρμονικὴν ἀνάπτυξην ψυχῆς καὶ σώματος.



## β) Η ἐπίδραση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν ἀγωγὴ τοῦ ἀνθρώπου

Ἡ μουσικὴ δὲν εἶναι μόνο ὥχοι ἢ φθόγγοι, ἀλλὰ πολλὲς φορὲς τρόπος ἐρμηνείας τοῦ κειμένου<sup>567</sup>. Ἡ ἔμφυτη σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴ μουσικὴ προεκτείνεται μὲ μιὰ περαιτέρω νοητικὴ διεργασία στὸν συνδυασμὸν αὐτό. Μέσω τοῦ συνδυασμοῦ τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς θὰ δοῦμε τὶς παιδαγωγικὲς παραμέτρους τῆς σχέσης μουσικῆς καὶ ποιητικοῦ κειμένου.

Βλέπουμε ὅτι στὴν λατρεία γίνεται συνδυασμὸς κειμένου καὶ μουσικῆς. Αὐτὸ προέκυψε γιατὶ στὴ λατρεία εἶναι καλύτερη ἢ συμμετοχὴ τῶν πιστῶν μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸν συνδυασμό. Οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας διαπίστωσαν ὅτι, ἀν χρησιμοποιοῦσαν μόνο τὸ ποιητικὸ κείμενο, χωρὶς τὴ μουσική, τότε οἱ πιστοὶ θὰ ἀκούγαν μὲ δυσκολία τὰ λόγια, καὶ θὰ τοὺς δημιουργοῦσε ἀνία καὶ πλήξη, ἀφοῦ τὸ πεζὸ κείμενο κουράζει. Ἐξ ὅλου, ἔνα ποιητικὸ κείμενο, χωρὶς νὰ εἶναι ἐπενδυμένο μὲ τὴ μουσική, ἀπομνημονεύεται δυσκολώτερα ἀπὸ ἔνα κείμενο, τὸ ὅποιο εἶναι ἐπενδυμένο μὲ τὴ μουσική. Καὶ αὐτό, γιατὶ εἶναι διαφορετικοὶ οἱ μηχανισμοὶ ἀπομνημονεύσεως ἔνος ὕμνου, παρὰ ἐνὸς πεζοῦ κειμένου<sup>568</sup>. Αὐτὴ τὴ λογικὴ ἔχοντας κατανοήσει οἱ ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας, χρησιμοποίησαν τὴ μουσικὴ καὶ στὴ λατρεία.

<sup>567</sup> Βλ. ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, δπ.π., σ. 5. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανοῦτσος, «ἀπὸ μιὰν ἀνάγκη λοιπὸν ἐσωτερικὴ ἢ ἴδια ἡ Μουσικὴ τείνει πρὸς τὴ συναδέλφωσή της μὲ τὴν Ποίηση». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητική*, δπ.π., σ. 349. Ὁπως ἀναφέρει πιὸ κάτω ὁ Εὐάγγελος Παπανοῦτσος, «ἄν πρόκειται ἀπὸ τὶς δύο αὐτές τέχνες, τὴν Ποίηση καὶ τὴ Μουσική, νὰ θεωρήσουμε τὴ μιὰ πρωταρχικὴ καὶ βασικὴ καὶ τὴν ἄλλη παράγωγη καὶ ἔξαρτημένη..., ίστορικογενετικὰ προηγεῖται ἡ Μουσικὴ καὶ ἀκολουθεῖ ἡ Ποίηση. Ἐξάλλου καὶ ἡ ποιητικὴ πρόξενη συμφωνεῖ μὲ αὐτὴ τὴν ἀντίληψη καὶ πιστοποιεῖ ὅτι, ὅχι μόνο ίστορικογενετικά, ἀλλὰ καὶ ψυχογενετικά, ἡ Μουσικὴ γεννᾶ τὴν Ποίηση, καὶ ὅχι ἡ Ποίηση τὴ Μουσική». Ὁπ.π., σ. 352. Καὶ πιὸ κάτω: «Τὸ πλήθος τῶν ‘μύθων’, ποὺ ὑποβάλλει μὲ τὴν πλούσια ἐκφραστικότητά της ἡ Μουσικὴ, οἱ ἀναρρίθμητες ‘προοπτικὲς ζωῆς’, ποὺ ἀνοίγονται πίσω ἀπὸ τοὺς ἀδριστοὺς ὑπαινιγμούς της, μοιραῖα περιορίζονται μὲ τὸ ποιητικὸ κείμενο». Ὁπ.π., σ. 368.

<sup>568</sup> Υπάρχουν βέβαια καὶ ἔξαιρέσεις τοῦ κανόνα. Μιὰ ἔξαιρεση π.χ. ἡταν ὁ ἄγιος Νικόδημος ὁ Ἀγιορείτης ἢ ὁ γέροντας π. Ἐπιφάνιος Θεοδωρόπονλος, ὁ ὅποιος εἶχε φωτογραφικὴ μνήμη καὶ ὅτι διάβαζε ἀποτυπωνόταν στὴν μνήμη του, καὶ τὸ θυμόταν αὐτούσιο. Αὐτὸ βέβαια εἶναι ἔνα ἔξαιρετικὸ χάρισμα ἀπὸ τὸν Θεό, καὶ δὲν ἀντιπροσωπεύει τὸν κοινὸν ἀνθρωπο.

‘Ο Μ. Βασίλειος, κατανοῶντας τὴν ἀρχὴν αὐτήν, ἀναφέρει ὅτι «διὰ τοῦτο τὰ ἐναρμόνια ταῦτα μέλη τῶν ψαλμῶν ἡμῖν ἐπινενόηται, ἵνα οἱ παῖδες τὴν ἡλικίαν, ἢ καὶ ὅλως οἱ νεαροὶ τὸ ἥθος, τῷ μὲν δοκεῖν μελῳδῶσι, τῇ δὲ ἀληθείᾳ τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύωνται»<sup>569</sup>. Ἡ μουσικὴ θὰ λέγαμε ὅτι εἶναι τὸ ἔνδυμα τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, διὰ τοῦ ὅποιον παρουσιάζεται στοὺς ἀνθρώπους. Ὁπως στὰ σχολεῖα ὑπάρχουν οἱ δάσκαλοι καὶ οἱ παιδαγωγοί, οἱ ὅποιοι διαπαιδαγωγοῦν τὰ παιδιά, ἔτσι καὶ ἡ μουσικὴ, ἀσκεῖ τὸ παιδαγωγικό της λειτουργημα στὶς ψυχὲς τῶν παιδιῶν καὶ τῶν νεαρῶν<sup>570</sup>. Ἀναφερόμενος ὁ Μητρο. Κοζάνης Δ. Ψαριανὸς στὴν παιδαγωγικὴ ἐπίδραση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, λέγει ὅτι «τὰ γνωρίσματα καὶ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ὅχι μόνον συγκροτοῦν τὸν χαρακτῆρα τῆς ψαλμῳδίας, ὡς ἴδιας πνευματικῆς ἀξίας εἰς τὸν κόσμον τῆς τέχνης, ἀλλ’ ἀποτελοῦν καὶ τὴν παιδαγωγικὴν καὶ ἡθοπλαστικὴν αὐτῆς δύναμιν, διὰ τῆς ὅποιας αὐτῇ ἐπενεργεῖ αὐτομάτως καὶ ἀσκεῖ εὐεργετικὴν ἐπίδρασιν εἰς τὰς ψυχὰς τῶν ὀρθοδόξων»<sup>571</sup>. Ἀσφαλῶς ἡ μουσικὴ ἐπιδρᾶ καὶ στὶς ψυχὲς τῶν ἐνηλίκων ἡ τῶν γερόντων, ἀλλὰ στὶς ψυχὲς τῶν παιδιῶν καὶ τῶν νεαρῶν ἀσκεῖ περισσότερη ἐπίδραση, ἀφοῦ εἶναι πιὸ εὔπλαστες. Εἶναι γενικὰ ἀποδεκτὸ ὅτι μουσικὴ ἀκούονταν περισσότερο τὰ παιδιὰ καὶ οἱ νεαροί, ἐνῶ οἱ ἐνήλικες ἡ οἱ γεροντότεροι, στοὺς ὅποιον εἶναι ἀνεπτυγμένη περισσότερο ἡ κρίση παρὰ ἡ μνήμη, ὀρέσκονται στὸ νὰ ἀκούονταν μᾶλλον πεζὰ κείμενα ἡ διμιλίες. Αὐτὴ τὴν ἀρχὴν γνωρίζοντας ὁ Μ. Βασίλειος, θεωρεῖ ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι μιὰ ἐκπαιδευση τῆς ψυχῆς τοῦ νέου<sup>572</sup>. Ἡ ψαλμῳδία εἰσέρχεται στὴν ψυχὴ τοῦ νέου μὲ ἔμμεσο τρόπο, ὑποσυνείδητα καὶ πολλὲς φορές λανθανόντως καὶ ἀσκεῖ τὴν

<sup>569</sup> ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ, Ἐρμηνεία εἰς τὸν α΄ Ψαλμόν, PG, 29b, 212B. (ΒΕΠΕΣ 52, σ. 11). Προφανῶς ὁ Μ. Βασίλειος μὲ τὸν ὅρο «ἐναρμόνια μέλη» δὲν ὑπονοεῖ τὸ ἐναρμόνιο γένος, τὸ ὅποιο ὑπῆρχε καὶ στὴν ἀρχαιοελληνικὴ καὶ κατόπιν στὴ χριστιανικὴ μουσικὴ, ἀλλὰ ἐννοεῖ τὴ θεσπέσια καὶ ἔξαίρετη μουσικὴ, διὰ τῆς ὅποιας ἐπενδύει ὁ μελῳδὸς τὸ ποιητικὸ κείμενο. Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, ὅπ.π., σ. 72.

<sup>570</sup> Τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς στὰ σχολεῖα ὑπῆρχε ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ ἔξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει καὶ σήμερα. Μὲ αὐτὸ οἱ μαθητὲς παιδαγωγοῦνται στὸ νὰ μαθαίνουν τὶς διάφορες μορφές μουσικῆς καθὼς καὶ νὰ ἔξασκον τὶς ποικίλες δεξιότητες καὶ ἴκανότητες τους στὴ φωνητικὴ ἡ ἐνόργανη μουσικὴ.

<sup>571</sup> ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Βιζαντινή, ὅπ.π., σ. 3.

<sup>572</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ, Ἐρμηνεία εἰς τὸν α΄ Ψαλμόν, PG, 29b, 212B. (ΒΕΠΕΣ 52, σ. 11).

εὐεργετική της ἐπίδραση καθώς και τὴν παιδαγωγική της ἀποστολή<sup>573</sup>.

Ο Μ. Βασίλειος θεωρεῖ ότι αὐτὴ ἡ μείζη και ὁ συγκερασμὸς λόγου και μουσικῆς εἶναι ἔνα ἔξαιρετο ἐφεύρημα. Λέγει χαρακτηριστικὰ μὲ ὑφος θαυμασμοῦ: «Ὥ τῆς σοφῆς ἐπινοίας τοῦ διδασκάλου, ὅμοῦ τε ἥδειν ἡμᾶς και τὰ λυσιτελῆ μανθάνειν μηχανωμένου! Οθεν και μᾶλλον πως ἐντυποῦται ταῖς ψυχαῖς τὰ διδάγματα. Βίαιον μὲν γάρ μάθημα οὐ πέφυκε παραμένειν, τὰ δὲ μετὰ τέρψεως και χάριτος εἰσδυόμενα μονιμώτερόν πως ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ἐνιζάνει»<sup>574</sup>. Ο ί. Πατέρας ἐκθειάζει τοὺς ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας, οἱ δοποῖοι ἦταν οἱ ἐφεύρετες και αὐτοί, ποὺ συνέλαβαν αὐτὴ τὴ μείζη λόγου και μουσικῆς. Τὸ ρῆμα μηχανεύομαι συνήθως δηλώνει τὴν κακὴ ἐφεύρεση. Ἐδῶ δῆμας ὁ Μ. Βασίλειος χρησιμοποιεῖ τὸ ρῆμα μὲ τὴν καλὴ του ἔννοια, ότι δηλαδὴ οἱ ποιμένες και διδάσκαλοι τῆς Ἐκκλησίας ἔχουν ἐπινοήσει ἔνα καλὸ τέχνασμα, δηλαδὴ τὴν ἀνάμειξη τοῦ λόγου μὲ τὴ μουσική. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο, ὅχι μόνο εἰσέρχονται τὰ θεῖα διδάγματα στὶς ψυχὲς τῶν ἀνθρώπων, ἀλλὰ και ἐντυπώνονται στὴν ψυχὴ τοῦ πιστοῦ. Αὐτὲς οἱ σκέψεις τοῦ Μ. Βασιλείου φέρονται στὴ μνήμη μας τὸ ρητό: «τὸ τερπνὸν μετὰ τοῦ ὠφελίμου». Τερπνὸν εἶναι ἡ εὐχαρίστηση, ποὺ δημιουργεῖται μὲ τὴν ψαλμωδία και τὴ μουσικὴ ὠφέλιμον εἶναι τὰ λόγια τῶν τροπαρίων και τῶν ὕμνων, τὰ δοποῖα εἶναι ἐπενδυμένα μὲ μουσική. Ή ψαλμωδία, λόγω τοῦ ότι χρησιμοποιεῖ τὰ τρία συστατικά, δηλαδὴ τὸν λόγο, τὸ μέλος και τὸν ρυθμό, ταυτόχρονα, τέρπει τὸν ἀνθρώπο, και τὸν ἐξαγνίζει, και τὸν διδηγεῖ στὶς σφαῖρες τῆς ἐπουράνιας βασιλείας τοῦ Θεοῦ<sup>575</sup>. Ἐπομένως ὠφέλεια δὲν προέρχεται μόνο ἀπὸ τὰ λόγια τῶν ὕμνων και τῶν τροπαρίων, ἀλλὰ και ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μουσική.

Οπως ἀναφέρει ὁ Μ. Βασίλειος, ὁ Θεός, ἐπειδὴ εἶδε ότι τὸ ἀνθρώπινο γένος εἶναι δυσκίνητο πρὸς τὴν ἀρετὴ και ότι οἱ ἀνθρώποι εἶναι ἐπιρρεπεῖς πρὸς τὴν ἡδονὴ και ἀκόμη ότι οἱ ἀνθρώποι ἀμελοῦν νὰ πορεύονται τὸν δρθόδοξο τρόπο ζωῆς, συνδύασε τὶς ἐντολὲς τοῦ Θεοῦ και τὰ δόγματα μὲ τὴν ὠραιότητα τῆς μελωδίας, ἔτσι ὥστε διὰ μέσου τῆς εὐχάριστης ψαλμωδίας νὰ

<sup>573</sup> Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσικὴ*, ὅπ.π., σ. 22.

<sup>574</sup> ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ, *Ἐρμηνεία εἰς τὸν α' Ψαλμόν*, PG, 29b, 213A. (ΒΕΠΕΣ 52, σ. 12). Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Μορφολογία*, ὅπ.π., σ. 72.

<sup>575</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, *Δογματικηθικαί*, ὅπ.π., σ. 99.

δεχθοῦν τὴν ὡφέλεια τοῦ θείου λόγου. Ὅπως κάνονταν καὶ οἱ σοφοὶ ἀπὸ τοὺς γιατρούς, οἱ δόποιοι πολλές φορὲς σμίγουν τὰ φάρμακα, τὰ δόποια μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι εὐχάριστα στὴ γεύση, μὲ μέλι, καὶ ἔτσι μπορεῖ εὔκολα ὁ ἀσθενής νὰ πιεῖ τὸ φάρμακο<sup>576</sup>.

Ὑπάρχει ἡ ἀποψη ὅτι στὴν ὁρθόδοξη λατρεία ἡ μουσικὴ ὑπηρετεῖ πάντοτε τὸν λόγο<sup>577</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν εἶναι αὐτοσκοπός, ἀλλὰ ἔνα μέσο, διὰ τοῦ ὁποίου ὁ λόγος λαμπρύνεται<sup>578</sup>. Ὁ ποιμένας πρέπει νὰ φροντίζει, ἔτσι ὥστε νὰ μὴ διασαλεύεται αὐτὴ ἡ Ἱεραρχικὴ κατάταξη. Προτεραιότητα γιὰ τὸν πιστὸ ἔχουν τὰ ζωοποιὰ λόγια καὶ οἱ ἐντολὲς τοῦ Κυρίου, καὶ δχὶ ἡ προσωρινὴ τέρψη τῆς ἀκοῆς καὶ πολλές φορὲς ἡδονιστικὴ ἀπόλαυση τοῦ μουσικοῦ κειμένου<sup>579</sup>. Ἡ ψαλμωδία εἶναι τόσο

<sup>576</sup> Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, *Ἐρμηνεία εἰς τὸν α' Ψαλμόν*, PG 29b, 212B. (ΒΕΠΕΣ 52, σ. 11). Προβλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Λειτουργία*, ὅπ.π., σ. 124. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σ. 390.

<sup>577</sup> Ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος θεωρεῖ ὅτι «εἶναι πολὺ ἐπικίνδυνες γιὰ τὴν ὁρθὴ κατανόηση τῆς ἰδιοτυπίας τῶν μεγάλων μορφῶν ἡ 'εἰδῶν' τῆς Τέχνης καὶ γιὰ τὴν εὔστοχη σύλληψη τοῦ ἰδιαίτερου αἰσθητικοῦ νοήματος κάθε καλλιτεχνικοῦ εἴδους οἱ διάφορες 'ἱεραρχίες' τῶν καλῶν τεχνῶν, πουν καταστρώνονται σύμφωνα μὲ εξωαισθητικά, 'λογικὰ' συνήθως, κριτήρια... Κατώτερο εἶδος ἀπ' ὅλα, σύμφωνα μὲ αὐτὸ τὸ κριτήριο, εἶναι ἡ 'Ἀρχιτεκτονική, ἐπειδὴ ἔξωτερικεύει τὶς πιὸ φτωχὲς ἰδέες μὲ τὸ βαρύτερο καὶ δύγκωδέστερο ὑλικό. Ὑπέρτερο εἶδος εἶναι ἡ Ποίηση - τέχνη πιὸ πλούσια ἀπ' ὅλες σὲ ἰδέες καὶ ποὺ ἐργάζεται μὲ τὸ ἐλαφρότερο ὑλικό: τὴν ἔναρθρη φωνὴν. Τὴν θέση τῆς Μουσικῆς εὔκολα μαντεύει κανεὶς σ' αὐτὴν τὴν Ἱεραρχία: καὶ φτωχότερη πολὺ εἶναι σὲ 'ἰδέες' (ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴν θὰ μποροῦσε νὰ μπεῖ στὴν ἴδια μοῖρα μὲ τὴν 'Ἀρχιτεκτονικὴν') καὶ τὰ ἐκφραστικά τῆς μέσα εἶναι 'βαρύτερα', 'ὑλικότερα' ἀπὸ τὴν ἔναρθρη φωνὴν». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητική*, ὅπ.π., σσ. 359-360. Αὐτὴ ἡ Ἱεραρχηση ἐφαρμόζεται καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ἀφοῦ κατὰ τὴν θεία λατρεία πρωτεύοντα ρόλο ἔχει τὸ νόημα τοῦ ποιητικοῦ κειμένου καὶ δευτερεύοντα καὶ συνοδευτικὸ ρόλο ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική.

<sup>578</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, *Δημοτική*, σ. 7. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Λειτουργία*, ὅπ.π., σ. 124. Ἀναφερόμενος ὁ μητρ. Δ. Ψαριανὸς στὴ σχέση λόγου καὶ μέλους, τονίζει καὶ τὰ ἀκόλουθα: «Ἡ μουσικὴ γραμμή, ὡς πάντοτε συμβαίνει κατὰ τὴν ὑγιὰ καὶ δοθῆν περὶ ψαλμωδίας ἀντίληψιν, παρακολουθεῖ καὶ ὑπογραμμίζει, στηρίζει καὶ ἔξαίρει τὰς ἐννοίας τοῦ ποιητικοῦ κειμένου». ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, *Θεοτόκος*, ὅπ.π., σ. 17. Ὅπως ἀναφέρει ὁ συνθέτης καὶ μουσικολόγος Egon Wellesz στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπαιτεῖτο μεγάλη ἐπιδεξιότητα, γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ μιὰ τέλεια ἔνωση μεταξὺ τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Βλ. WELLESZ, *History*, ὅπ.π., σσ. 349-362. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σσ. 375-377.

<sup>579</sup> Υπάρχουν ἀκραίες περιπτώσεις, στὶς δόποιες ἀκόμη καὶ ἡ μὴ λελογισμένη χρήση τῆς σύγχρονης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς προκαλεῖ ἐφάμαρτη ἡδονή,

εύχαριστη, ὅσο χρειάζεται, ώστε δὲ ἀκροατής νὰ προσέχει περισσότερο τὰ λόγια, καὶ ὅχι τὸ μέλος<sup>580</sup>, ἀφοῦ ἔχει δημιουργηθεῖ μιὰ ἀρμονία μεταξὺ μέλους καὶ λόγου, ἔτσι ώστε νὰ μὴ διαταράσσονται οἱ σχέσεις τῶν δύο παραμέτρων<sup>581</sup>. Ἡ ἀπλὴ μουσικὴ θὰ κάνει τὸν πιστὸν νὰ συμμετέχει πιὸ ούσιαστικά καὶ πιὸ ἀποδοτικά στὴ λατρεία.

Στὴ Δυτικὴ ἐκκλησία προτεραιότητα ἔχει ἡ μουσικὴ ἐπένδυση, ποὺ ἔχει σὰν στόχο νὰ διεγείρει πιὸ πολὺ τὸν συναισθηματικὸ κόσμο τοῦ ἀνθρώπου, παρὰ τὶς ἄλλες δυνάμεις τῆς ψυχῆς<sup>582</sup>. Ἡ ὅλη δργάνωση τῆς λατρείας τῆς Δυτικῆς ἐκκλησίας ἀποδεικνύει ὅτι ἔχει σὰν στόχο αὐτὴ τὴν συναισθηματικὴ φόρτιση. Ἡ Δυτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ χρησιμοποιεῖ συνήθως, γιὰ νὰ ἐντυπωσιάσει καὶ νὰ διεγείρει τὸν θαυμασμὸν τῶν ἀκροατῶν, μεγάλες τετράφωνες χορωδίες, διάφορα δρχηστρικά σύνολα, καθὼς καὶ δυναμικὰ καὶ ἀργά μέλη, ὅσον ἀφορᾶ τὴν πλοκὴν τῆς μουσικῆς. Αὐτὸν τὸ γεγονός ἔχει τεράστιες ἐπιπτώσεις στὴν ψυχοσύνθεση τῶν πιστῶν. Μέ τὰ μέλη

---

τούσιο στὴν ἀνθρώπινη ἀκοή, ὅσο καὶ στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου. Σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση μπορεῖ νὰ περιέλθει ὁ ἄνθρωπος ἐὰν δὲν προσέξει καὶ αὐτονομήσει τὸν σκοπὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ τελευταία, ὅπως καὶ κάθε ἐκκλησιαστικὴ τέχνη, πρέπει πάντοτε νὰ κινεῖται μέσα στὰ πλαίσια, τὰ ὅποια καθώρισαν οἱ Πατέρες καθὼς καὶ οἱ ποιμένες τῆς ἐκκλησίας καὶ νὰ μὴν αὐτονομεῖται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ποιητικὸ κείμενο καὶ ἀνεξέλεγκτα ἀπὸ τὰ δρια, τὰ ὅποια ἔθεσαν οἱ Πατέρες.

<sup>580</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, *Δογματικοηθικαί*, ὅπ.π., σ. 76.

<sup>581</sup> Πολλές φορές οἱ σχέσεις τῶν δύο παραμέτρων, λόγου καὶ μέλους, διαταράσσονται αἰσθητά. Βλέπουμε π.χ. μερικοὺς ιεροψάλτες νὰ ἀρχίζουν τὸν ἀπόστολο σὲ ἔνα χαμηλὸ ἵσο καὶ σταδιακὰ νὰ ἀνέρχονται ἔνα ἡμιτόνιο πρὸς τὰ πάνω. Ἐτσι, μπορεῖ δὲ ἀπόστολος νὰ ἀρχισε μὲ βάση τὸν φθόγγο ΔΙ (Σόλ), καὶ τελικὰ νὰ κατέληξε στὸν ἄνω ΝΗ (Ντό). Αὐτὴ ἡ τακτικὴ δὲν ὑπῆρχε στὴν δροθόδοξη λατρεία, προέρχεται κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσική, καὶ σκοπὸν ἔχει ἀπλὰ τὸν πρόσκαιρο ἐντυπωσιασμὸ τοῦ ἐκκλησιασματος μὲ τὶς φωνητικὲς ἴκανότητες τοῦ Ἱεροψάλτη. καθὼς καὶ μὲ τὶς πολλαπλές μεταρρυπίες.

<sup>582</sup> Βλ. τὰ διάφορα εἰδὴ καὶ φόρμες μουσικῆς, ποὺ ὑπάρχουν στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσική, δημοτικαὶ, καντάτες, πάθη καὶ π. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Λεξικό*, ὅπ.π., σ. 35, καὶ σ. 38-39. Ὄπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος «τὸ χαρακτηριστικὰ ἴδιαίτερο μέσα στὴν ἀντίληψη τοῦ Wagner εἶναι μόνο τοῦτο: ὅτι οὗτε ἡ Μουσικὴ ὑποτάσσεται στὴν Ποίηση (Goethe, Hegel), οὗτε ἡ Ποίηση στὴ Μουσική (Schopenhauer, Nietzsche), ἀλλὰ καὶ οἱ δύο ἀδελφώνονται μὲ ἵσα δικαιώματα μέσα στὸ Μουσικόδραμα, ἐπειδὴ τάχα καὶ ἡ Ποίηση καὶ ἡ Μουσικὴ αἰσθάνονται ἐξ ἵσου τὴν ἀνάγκη αὐτῆς τῆς συμβίωσης». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητική*, ὅπ.π., σ. 373.

αὐτὰ δὲν δίνεται ἡ ἀπαιτούμενη προσοχὴ στὰ λόγια τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, ἀλλὰ στὴν πρόσκαιρη ἀπόλαυση τῆς μουσικῆς. Ἀντίθετα ἡ Ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει πετύχει μιὰ ἀρμονικὴ συνύπαρξη μεταξὺ λόγου καὶ μέλους, καὶ ἔτσι μιλᾶ περισσότερο στὸν ὅλο ἀνθρωπό, σὰν ψυχοσωματικὴ ὀλότητα καὶ ὀντότητα, καὶ ὅχι μόνο στὸ συναίσθημά του<sup>583</sup>. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγιος, ποὺ διάσημοι συνθέτες καὶ μουσουργοὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς ἔχουν ἐκφράσει τὸν θαυμασμό τους γιὰ τὴν Ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσική<sup>584</sup>. Προφανῶς μερικοὶ ἀπὸ τοὺς Δυτικοὺς μουσουργοὺς βρίσκουν στὴν Ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τὶς σωστὲς ἀναλογίες, οἱ ὅποιες θὰ ἔπειπε νὰ ὑπάρχουν καὶ στὴ δικὴ τους μουσικὴ. Ἡ μουσικὴ, ὅπως ἀναφέρει ὁ ιερός Αὐγουστῖνος στὶς Ἐξομολογήσεις του, πρέπει νὰ βοηθᾶ νὰ κατανοήσουμε τὰ λόγια, καὶ ἀπλὰ νὰ τὰ συνοδεύει, καὶ ὅχι νὰ ἔχει τὸν πρῶτο λόγο<sup>585</sup>.

Ἡ προαναφερθεῖσα σχέση λόγου καὶ μέλους, ποὺ ὑπάρχει στὴν Ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ἀπηχεῖ τὸν γενικὸ κανόνα, ὁ ὅποιος ἐνυπάρχει κυρίως στὰ σύντομα μέλη<sup>586</sup>. Στὰ

<sup>583</sup> Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σ. 424 ἐξ. Προβλ. WELLESZ, *History*, ὅπ.π., σσ. VIII.

<sup>584</sup> Ὁ διάσημος συνθέτης Σαίν Σάνς βρέθηκε κάποτε στὸ Κάιρο. Ἐνα ἀπόγευμα μπῆκε τυχαία στὸν ἑλληνικὸ ναὸ τοῦ ἀγίου Γεωργίου, τὴν ὥρα τοῦ ἑσπερινοῦ. Ἡταν ἡ ὥρα, ποὺ ἔφαλλαν τὸ «Κύριε ἐκέρδαξα...». Πρώτη φορὰ ἄκουγε βυζαντινὸς ὑμνοῦς καὶ ἀμέσως ἀντιλήφθηκε τὸ μεγαλεῖο τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Τότε εἶπε αὐθόρυμητα: «Θὰ θυσίαζα εὐχαρίστως ὅλα μου τὰ ἔργα, ἀν μποροῦσα νὰ συνθέσω ὅ,τι ἀκούω τώρα». Βλ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ, *Μουσική*, σ. 37.

<sup>585</sup> Βλ. ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΥ, *Ἐξομολογήσεις*, ὅπ.π., σσ. 128-129: «὾μως συχνὰ ἡ φυσικὴ ἀπόλαυση μὲ ξεγελᾶ, καὶ ἀπονευρώνει τὸ πνεῦμα· καί, ἀντὶ αὐτὸν προηγήται, προστηλωμένο στὰ λόγια, καὶ νὰ ἀκολουθῇ ταπεινὰ ἡ αἰσθηση τῆς ἀκοῆς, ἀνοίγει αὐτὴ τὸ βῆμα, καὶ παίρνει τὴν πρώτη θέση, παρ’ ὅλο ποὺ τῆς ἐπιτρέπω μόνο νὰ τὰ συνοδεύῃ. Ἔτοι ἀμαρτάνω, χωρὶς νὰ τὸ παίρνω εἰδηση, καὶ τὸ ἀντιλαμβάνομαι μόνο ἐκ τῶν ὑστέρων».

<sup>586</sup> Στὰ σύντομα μέλη μιὰ συλλαβὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου συνήθως ἀντιστοιχεῖ μὲ ἔνα μουσικὸ χαρακτῆρα. Τὰ σύντομα μέλη πιστεύεται ὅτι ἀπηχοῦν πιστότερά τὴν μουσικὴ παράδοση τῆς Ὁρθόδοξης ἐκκλησίας, ἡ ὅποια εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ ἔξωτερικὲς ἐπιδράσεις καὶ ἀλλοιώσεις. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Θεοτόκος*, ὅπ.π., σ. 19. Ὁ ὅρος «εἰρημολογικὰ» παραγέται ἀπὸ τὴ λέξη «εἰρημός», ὁ ὅποιος, ὅπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «δνομάζεται ἡ πρώτη στροφή, τὸ πρῶτο αὐτόμελο τροπάριο, τὸ ὅποιο χρησιμοποιεῖται σὰν πρότυπο γιὰ τὰ τροπάρια τῆς κάθε ὥδης τοῦ κανόνα, δον ἀφορᾶ τὸ μέλος, τὴ στιχογραφικὴ δομὴ καὶ τὴν κατανομὴ τῶν τόνων τῶν τροπαρίων τοῦ κανόνα». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰρημολόγιον*, ὅπ.π., σ. 49. Περὶ αὐτοῦ βλ. ἐπίσης: Ν. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, *Εἰρημός*, *ΘΗΕ*, τ. 5, στ. 449. ΜΗΤΣΑΚΗ, *Τυμνογραφία*, σ. 76 ἐξ.

τελευταῖα ἡ μουσικὴ εἶναι ἐντελῶς ὑποταγμένη στὸ ποιητικὸ κείμενο καὶ ἀπλὰ ἔξυπηρετεῖ τὶς ἀνάγκες τοῦ λόγου. Ὅμως στὴν ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ὑπάρχουν καὶ τὰ ἀργοσύντομα<sup>587</sup>, καθὼς καὶ τὰ ἀργὰ μέλη<sup>588</sup>. Στὰ ἀργοσύντομα μέλη ὁ λόγος καὶ ἡ μουσικὴ ἔχουν ἵση ἀξία καὶ ἴσοδύναμη ἀποστολή. Στὰ ἀργὰ μαθήματα προτεραιότητα δίνεται πλέον στὴ μουσικὴ, ἡ ὁποία μὲ τὶς ἔξαιρετες μελωδικές της θέσεις<sup>589</sup> σκοπὸ ἔχει νὰ ἔξυψωσει τὸν ἀνθρώπο σὲ πνευματικὲς σφαῖρες καὶ νὰ ἀναγάγει τὸ πνεῦμα του στὸ νόημα τῶν ψαλλομένων. Τόσο τὰ ἀργοσύντομα, ὅσο καὶ τὰ ἀργὰ μαθήματα, σκοπὸ ἔχουν πάλι τὸ νὰ φωτίσουν καὶ νὰ προβάλουν τὸ νόημα, ποὺ κρύβει τὸ ποιητικὸ κείμενο<sup>590</sup>.

Οταν ἀκόμη ψάλλονται τὰ ἀργοσύντομα καὶ ἀργὰ μαθήματα, δὲ ἵερουργὸς πρέπει νὰ ἀναγινώσκει διάφορες εὐχὲς ἢ νὰ θυμιατίσει τὶς εἰκόνες καὶ τὸ ἐκκλησίασμα. Στὸ «Κατευθυνθήτω...» ὁ διάκονος θυμιάζει τὸν λαό. Στὸν χερουβικὸ ὕμνο ὁ ἐπίσκοπος ἢ ὁ ἵερας ἀναγινώσκει εὐχὲς καὶ θυμιάζει τὶς εἰκόνες καὶ τὸ ἐκκλησίασμα. Στὸ «Κοινωνικὸν» ὁ ἐπίσκοπος ἢ ὁ ἵερας μὲ τὴ βοήθεια τοῦ διακόνου κοινωνοῦν καὶ προετοιμάζουν τὰ Ἀγιασμένα Δῶρα γιὰ νὰ μεταλάβουν οἱ πιστοί. Ἐπομένως ὑπάρχει κάποια λειτουργικότητα γιὰ τὸν λόγο ὑπάρξεως τῶν ἀργοσύντομῶν καὶ ἀργῶν μελῶν. Ὅμως θὰ μποροῦσε νὰ ἴσχυριστεῖ κανεὶς ὅτι, ἀντὶ τῶν ἀργοσύντομῶν καὶ ἀργῶν μελῶν, θὰ μποροῦσε στὴ θέση τους νὰ ὑπάρχουν σύντομα μέλη, διὰ τῶν δοποίων ὁ λαός θὰ εἶχε πιὸ πολλὴ ὥφελεια, ἀφοῦ στὰ σύντομα

---

ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Ὑμνογραφία, σ. 45-47. ΠΑΣΧΟΥ, Μέλος, σ. 23. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Ὑμνογραφία, σ. 55 ἔξ.

<sup>587</sup> Στὰ ἀργοσύντομα μέλη μιὰ συλλαβὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἀντιστοιχεῖ μὲ περισσότερους ἀπὸ δύο μουσικοὺς χαρακτῆρες.

<sup>588</sup> Στὰ ἀργὰ μέλη μιὰ συλλαβὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἀντιστοιχεῖ μὲ πολλοὺς μουσικοὺς χαρακτῆρες.

<sup>589</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Γ. Στάθης «αἱ θέσεις εἶναι βασικώτατον στοιχεῖον εἰς τὴν τέχνην τῆς μελοποίίας. Τὸ στιχηραρικὸν δὲ καὶ τὸ παπαδικὸν γένος (εἰς τὸν δοποῖον ἀνήκει τὸν Μαθηματάριον)..., διαχρίνονται ἐκ τοῦ διαφόρου μέλους τῶν θέσεων». ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί, ὅπ.π., σ. 34.

<sup>590</sup> Γενικὸς κανόνας καὶ ἀρχὴ καὶ στὶς τρεῖς περιπτώσεις τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, συντόμων, ἀργοσύντομῶν καὶ ἀργῶν, εἶναι ὅτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ἔξαιρει, νὰ τονίζει καὶ νὰ ἐνισχύει τὸ ποιητικὸ κείμενο. Υπάρχει ἡ ἀποψη ὅτι τὰ ἀργὰ (παπαδικὰ) μέλη ἔξαιροῦνται τοῦ κανόνα αὐτοῦ. Θεωροῦμε δῆμως ὅτι καὶ αὐτά, διὰ τῆς μουσικῆς τους, ἔξαιρουν τὸ ποιητικὸ κείμενο. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σ. 12. ΒΟΥΡΛΗ, Δημοτικὴ, ὅπ.π., σ. 6.

μέλη κυριαρχεῖ ὁ λόγος καὶ τὸ ποιητικὸ κείμενο, παρὰ ἡ μουσική.  
Οὐμως κύριος λόγος, γιὰ τὸν ὅποιο οἱ ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας  
χρησιμοποίησαν καὶ τὰ τρία εἰδη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς,  
σύντομο, ἀργοσύντομο καὶ ἀργό, εἶναι, γιὰ νὰ ὑπάρχει ποικιλία  
στὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη καὶ νὰ μὴ δημιουργεῖται ἀνία καὶ πλήξη  
στοὺς πιστούς, οἱ ὅποιοι εἶναι πλέον ἀπλοὶ ἀκροατὲς τῶν  
ψαλλομένων, ἀφοῦ δὲν συμμετέχουν στὴν ψαλμωδία, ὅπως αὐτὸς  
γινόταν στὴν ἀρχέγονη Ἐκκλησία. Κύριο συστατικὸ τῆς  
ψυχοσύνθεσης τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἡ ἀναζήτηση τῶν ἐναλλαγῶν  
καὶ τῆς ποικιλίας στὴ ζωὴ του. Οἱ ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας,  
γνωρίζοντας τὸν ψυχισμὸ τοῦ ἀνθρώπου, καθὼς καὶ τὴ βασικὴ  
αὐτὴ ἀρχὴ, χρησιμοποίησαν κάθε εἰδος μελοποίας, προκειμένου  
νὰ πετύχουν τὸν στόχο τους, ποὺ εἶναι ἡ δραστηριοποίηση τῆς  
προσοχῆς τῶν πιστῶν στὴν Ἐκκλησία. Μὲ τὴν ποικιλία, ποὺ  
ὑπάρχει σήμερα στὴ λατρεία, οἱ ποιμένες προσπαθοῦν νὰ  
πετύχουν τὴ σωστὴ συμμετοχὴ τῶν πιστῶν στὴ λατρεία.

Ο ἀργὸς ὑμνος μοιάζει, σὰν νὰ εἶναι μιὰ ὄση καὶ πηγὴ  
στὴν ἔρημο ἡ ἔνα λιμάνι, τὸ ὅποιο προσφέρει τὴ δυνατότητα στὸν  
ἀνθρώπο νὰ ἔκεινορθαστεῖ καὶ νὰ ἀνεφοδιαστεῖ πνευματικά, καθὼς  
καὶ νὰ ἀσκήσει αὐτοκριτικὴ γιὰ τὰ ὅσα ἔχει πράξει μέχρι σήμερα  
καὶ νὰ προσευχηθεῖ στὸν Θεό<sup>591</sup>. Τὰ σύντομα μέλη ἀπαιτοῦν καὶ  
τὴν ἀναγκαία συγκέντρωση τοῦ νοῦ τοῦ ἀνθρώπου, ἔτσι ὥστε νὰ  
μπορεῖ νὰ παρακολουθεῖ ἀδιάκοπα τὸ νόημα καὶ περιεχόμενο τῶν  
ψαλλομένων. Μὲ τὰ ἀργὰ μαθήματα ὁ πιστὸς ἀναπαύεται γιὰ  
λίγο ἀπὸ τὴ συγκέντρωση, τὴν ὅποια ἀπαιτοῦν τὰ σύντομα μέλη,  
καὶ ἡρεμεῖ<sup>592</sup>. Δὲν μπορεῖ ὁ πιστὸς νὰ εἶναι συνεχῶς  
συγκεντρωμένος στὰ ψαλλόμενα, οὕτε πρέπει νὰ εἶναι συνεχῶς  
ἀφηρημένος καὶ νὰ διασκορπίζεται ἡ σκέψη του.

Ἡ λειτουργικότητα τῶν ἀργῶν μαθημάτων στὴν λατρεία  
τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας σὲ καμμιὰ περίπτωση δὲν μπορεῖ νὰ

<sup>591</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοηθικαί, ὅπ.π., σ. 98.

<sup>592</sup> Δὲν γνωρίζομε ἵστορικὰ ποιὰ εἶχαν προηγηθεῖ, τὰ ἀργὰ ἡ τὰ σύντομα μέλη.  
Λόγω τοῦ ὅτι ὅσα διεσώθησαν στὴν Ἐκκλησία ὡς μέλη ἀρχαῖα εἶναι μέλη  
ἀργά, ὑπάρχουν δύο θεωρίες, ἡ μία ὅτι στὴν ἀρχαῖα Ἐκκλησία δὲν ψάλλονταν  
σύντομα μαθήματα καὶ ἡ ἄλλη ὅτι ψάλλονταν σύντομα μαθήματα, ἀλλὰ δὲν  
γράφονταν. Ἡ ἀποψη τοῦ μητρ. Δ. Ψαριανοῦ, ὅτι δηλαδὴ ἀπὸ τὰ ἀργὰ μέλη ἡ  
Ἐκκλησία βαθμηδὸν ὁδηγήθηκε στὰ σύντομα μέλη μᾶλλον δὲν εὐσταθεῖ, ἀφοῦ  
ὑπάρχουν μαρτυρίες ὅτι στὴν ἀρχαῖα Ἐκκλησία ψάλλονταν πλῆθος συντόμων  
μελῶν, ἀπλὰ προφανῶς, λόγω τοῦ ὅτι ἦταν σύντομα καὶ εὐκολα στὴν  
ἀπομνημόνευση, δὲν γράφονταν. (Βλ. σχετικὴ παράγραφο στὸ Α' κεφάλαιο τῆς  
παρούσης ἐργασίας). Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 7, ὑποσημ. 5.

έξομοιωθεῖ ἢ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴ λειτουργικότητα τῶν ἔργων θρησκευτικῆς μουσικῆς τῆς Δυτικῆς ἐκκλησίας. Στὰ ἀργά μαθήματα κάθε λέξη κρύψει ἔνα ζωοποιὸ μήνυμα γιὰ τὸν πιστό, γι' αὐτὸ καὶ δὲν πρέπει νὰ τὴν προσπερνᾶ χωρὶς τὴ δέουσα προσοχή. Τὰ ἀργά μαθήματα, ὅπως καὶ τὰ σύντομα καὶ ἀργοσύντομα, ἔχουν κάποιες συγκεκριμένες παραδοσιακὲς μελωδικὲς γραμμὲς ἢ θέσεις, ὅπως ὀνομάζονται στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Αὐτὲς οἱ μελωδικὲς γραμμὲς διανθίζουν τὴν πλοκὴ τοῦ ἀργοῦ μαθήματος. Συνεπῶς δὲν εἶναι ἀνεξέλεγκτα καὶ ἐλεύθερα μαθήματα, ἀλλά, ὅπως συμβαίνει σὲ ὅλες τὶς ἐκκλησιαστικὲς τέχνες, κινοῦνται μέσα σὲ κάποια συγκεκριμένα πλαίσια, τὰ ὅποια καθώρισαν οἱ ποιμένες καὶ διδάσκαλοι τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς διὰ μέσου τῶν αἰώνων. Ἡ Δυτικὴ εὐρωπαϊκὴ θρησκευτικὴ μουσικὴ, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν Ὀρθόδοξη Ἀνατολικὴ, εἶναι πολὺ πιὸ ἐλεύθερη στὴ φόρμα, μὲ πιὸ πολλὲς δυνατότητες ἐλεύθερης ἐκφράσεως τοῦ συνθέτη, χωρὶς νὰ ὑπάρχουν τὰ στενὰ πλαίσια, τὰ ὅποια θὰ καθορίζουν τὸν χῶρο, στὸν διποτὸ θὰ κινηθεῖ, πρᾶγμα τὸ διποτὸ συμβαίνει μὲ τὴν Ὀρθόδοξη Ἀνατολικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Ἡ τελευταία, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν τετράφωνη Δυτικὴ μουσικὴ, εἶναι ἀπλούστερη, καὶ ἔτσι εἰσέρχεται εὐκολώτερα στὴν καρδιὰ τοῦ πιστοῦ, διεγείρει ἀμέσως τὰ συναισθήματά του, καὶ τὸν ὠθεῖ σὲ προσευχὴ καὶ μετάνοια· ἐνῶ ἡ τετράφωνη Δυτικὴ μουσικὴ θέλει νὰ ἔχει, τόσο ὁ ἐκτελεστής, ὅσο καὶ ὁ ἀκροατής, περισσότερες τεχνικές, μουσικὲς καὶ δεξιοτεχνικὲς ἀπαιτήσεις καὶ ἴκανότητες· χρειάζεται σταδιακὰ νὰ ἔξασκηθεῖ ὁ ἀνθρωπὸς νὰ τὴν καταλάβει καὶ κατανοήσει, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τοῦ ἀρέσει καὶ νὰ τὸν ἴκανοποιήσει<sup>593</sup>. Γι' αὐτό, καὶ γιὰ νὰ διδαχθεῖ κανεὶς τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἢ γιὰ νὰ μάθει ἔνα ὅργανο, χρειάζονται τούλαχιστον πέραν τῶν δέκα χρόνων σπουδές. Σὲ ἀντίθεση μὲ αὐτήν, ἡ Ὀρθόδοξη ψαλμωδία, ἐξ αἰτίας τοῦ ὅτι εἶναι μονόφωνη καὶ ἀπλῆ, εἰσέρχεται εὐκολώτερα στὴν

<sup>593</sup> Βλ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, *Μουσικὴ*, σσ. 5-6: «Πλὴν τούτου ἡ τετραφωνία εἶναι μὲν τεχνήσσα, ἀλλὰ βεβιασμένη, ἔχουσά τι τὸ θορυβῶδες καὶ τεταραγμένον, οὐδιαιῶς τῇ ἀμεταβλήτῳ φύσει ἀριούζον. Δὲν εἶναι ἡ μουσικὴ αὐτὴ τέρψις καὶ εὐαρέσκεια φυσική, εὐκόλως εἰσδύουσα ἐκ τῶν ὥτων εἰς τὴν καρδίαν, ἀλλὰ χρεία ἀσκήσεως, χρεία ἐκγυμνάσεως τῶν ὥτων βαθμηδὸν καὶ κατ' ὀλίγον, ἵνα ἀρέσκῃ καὶ τέρπῃ, ἐνῶ ἡ μονόφωνος μουσικὴ εἶναι ἀπλούστερα, εὐκολώτερον διὰ τῶν ὥτων ἀμέσως εἰς τὴν καρδίαν εἰσδύουσα, ἐπιδρῶσα ἀμεσώτερον ἐπὶ τῆς ψυχῆς, διεγέρουσα παραχρῆμα τὰ αἰσθήματα καὶ παρορμῶσα εἰς προσευχὴν καὶ μετάνοιαν».

ψυχὴ τοῦ πιστοῦ, καὶ τὸν ὥθει νὰ ἐργαστεῖ μὲ δὲς του τὶς δυνάμεις γιὰ τὴν ἀπόκτηση τῶν εὐαγγελικῶν ἀρετῶν διὰ μέσου τῶν εὐαγγελικῶν ἀσκήσεων. Ὡς Ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀπλότητα, τὴν ὅποια ἔχουν δὲς οἱ ἐκκλησιαστικὲς τέχνες τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, καὶ γι’ αὐτὸ εἶναι εὐκολοκατανόητη καὶ ἀποδεκτὴ ἀπὸ τὴ μεγάλη πλειοψηφία τοῦ Ὁρθόδοξου λαοῦ. Ἐτσι δοθγεῖ εὐκολα τὸν πιστὸ σὲ προσευχητικὴ διάθεση καὶ ἔργα μετανοίας.

Μέσα στὸ γενικὸ πλαίσιο τῆς ποικιλίας, ἡ ὅποια πρέπει νὰ ὑπάρχει στὴ λατρεία, καθὼς καὶ τῆς παιδαγωγικῆς ἀποστολῆς τῆς ψαλμωδίας καὶ τῶν ὑμνῶν, ἐντάσσεται καὶ τὸ γεγονὸς δὲτι ὑπάρχουν ἔκτενεῖς καὶ σύντομοι ὑμνοί. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀνθρώπινο κατασκεύασμα, ἀλλὰ ἔμπνευση τοῦ Ἀγίου Πνεύματος. Καὶ τὰ δύο εἶδη ἔχουν τὴ χοησιμότητα καὶ παιδαγωγική τους ἀποστολή. Ὁταν τὸ μέλος εἶναι ἔκτενες, τότε σκοπὸ ἔχει νὰ διεγίρει τὸν ἀνθρώπο, ποὺ ἔχει πέσει σὲ φαθμύα, ὀκνηρία καὶ ἀκηδία. Ὁταν ἀντίθετα τὸ μέλος εἶναι σύντομο, τότε ξεκουράζει τὸν ἀνθρώπο ἀπὸ τὴν κούραση, ποὺ προκαλεῖται στὸν ναὸ ἀπὸ τὴν πολύωρη συμμετοχὴ στὶς Ἀκολουθίες, καθὼς καὶ στὰ Μυστήρια<sup>594</sup>. Οἱ ἀπαντήσεις «Ἀμὴν» ἀλπ. εἶναι σύντομες, δόπταν κρατοῦν τὸν πιστὸ σὲ ἐγρήγορση, γιατὶ ἔρχονται ὡς ἀπάντηση σὲ διάφορες προτροπὲς καὶ κελεύσματα τοῦ ἴερέως. Οἱ ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας, γνωρίζοντας τὴν τρεπτότητα τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴ μὰ κατάσταση στὴν ἄλλη, ἔχουν συνθέσει ποικιλία ψαλμῶν καὶ ὑμνῶν, ἔτσι ὥστε τὸ κάθε εἶδος ὑμνού νὰ ἀνταποκρίνεται κάθε φορὰ στὶς γενικὲς ἀπαιτήσεις καὶ ἀνάγκες τοῦ ἐκκλησιάσματος.

Παρόλον δὲτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ προκαλεῖ στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου κάποια εὐχαρίστηση καὶ τέρψη ἀπὸ τὸ ἄκουσμα της<sup>595</sup>, ὅμως ὑπάρχουν καὶ περιπτώσεις, κατὰ τὶς ὅποιες ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν προκαλεῖ εὐχαρίστα ἐρεθίσματα στὴν ἀκοὴ τῶν ἀκροατῶν. Ὁταν πρόκειται γιὰ ἀνθρώπους, οἱ ὅποιοι διάκεινται ἀρνητικὰ πρός τὴν ὁρθόδοξη πίστη, ἄθεους ἢ ἀπιστους, τότε τὰ πράγματα γίνονται ἀκόμη πιὸ δυσάρεστα, ἀφοῦ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ πολλὲς φορὲς δημιουργεῖ ἀρνητικὰ ἀποτελέσματα στὶς ψυχές τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν. Ὁ λόγος εἶναι διότι δὲν θὰ δώσουν μεγάλη σημασία στὴ μουσική, ἀλλὰ στὸ

<sup>594</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλ. *Εἰς τὸν Θ' Ψαλμόν*, 1. PG 55, 121. (ΕΠΕ 5, 440).

<sup>595</sup> Βλ. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, ὅπ.π., σ. 399.

περιεχόμενο και στὸ νόημα τῶν τροπαρίων. Ἀν δῆμως οἱ ἀνθρωποι αὐτοὶ εἶναι ἀμερόληπτοι και ἔρουν νὰ ἀναγνωρίζουν τὸ ὡραιό, ὅπουδήποτε και ἀν ὑπάρχει, τότε δὲν θὰ διστάσουν νὰ ἀναγνωρίσουν τὴν ὡραιότητα, ποὺ ὑπάρχει στὴν Ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσική<sup>596</sup>.

Ἡ τέρψη και εὐχαρίστηση, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ψαλμωδία, δῆμως ἀναφέρει ὁ Ἱερὸς Αὐγούστινος, μπορεῖ νὰ ἀνεβάσει μιὰ ἀδύναμη ψυχὴ στὶς σφαῖρες τῆς εὐλάβειας, και νὰ τὴν ἔξυψωσει ἀπὸ τὰ γήινα μέχρι τὰ ἐπουράνια. Ὁ Ἱερὸς Αὐγούστινος δὲν ἥταν σίγουρος γιὰ τὴν ὡφέλεια ἢ ὅχι, ἢ ὅποια προέρχεται ἀπὸ τὴν ψαλμωδία. Ὁ λόγος, γιὰ τὸν ὅποιο ὁ Ἱερὸς πατέρας ταλαντευόταν γιὰ τὴ χρησιμότητα ἢ ὅχι τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἥταν ὅτι ἡ μουσικὴ προκαλεῖ εὐχαρίστηση και ἥδονὴ στὴν ἀκοή. Τελικὰ ἀποδέχτηκε τὴ συνήθεια αὐτή, δηλαδὴ νὰ ψάλλουμε στὴν Ἐκκλησία, διότι ἡ τέρψη και ἥδονή, ἢ ὅποια προκαλεῖται ἀπὸ τὴν ψαλμωδία, ὀδηγεῖ τὸν πιστὸ στὴν ἔξυψωση τῆς ψυχῆς του στὶς νοητὲς σφαῖρες τῆς ἀρετῆς, και πιὸ εἰδικὰ ὀδηγεῖ τὸν πιστὸ στὴν ἀπόκτηση τῆς ἀρετῆς τῆς εὐλάβειας<sup>597</sup>.

Εἶναι φανερὸ λοιπὸν ὅτι δὲν μποροῦμε νὰ ἀπορρίψουμε και κάποιου εἴδους ἀπολαύσεις και τέρψεις, οἱ ὅποιες ὑπάρχουν στὸ λατρευτικὸ χῶρο, ἐξ αἰτίας τοῦ μεταβλητοῦ και τρεπτοῦ τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως. Ἀν ὁ ἀνθρωπός ἥταν τέλειος, τότε δὲν θὰ χρειαζόταν οὔτε ἡ μουσική, οὔτε ἡ ζωγραφική, οὔτε οἱ ἄλλες ἐκκλησιαστικές τέχνες, ως μέσα σωτηρίας, γιὰ νὰ προσελκύσουν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ πιστοῦ. Ὁμως, ἐπειδὴ ἡ φύση τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τρεπτὴ και πολὺ λίγοι εἶναι αὐτοί, ποὺ φτάνουν στὴν τελειότητα και ἀπάθεια, γι' αὐτὸν χρειάζονται και οἱ ποικίλες

<sup>596</sup> Ἀσφαλῶς ὑπάρχουν και ἀλλόθρησκοι ἢ αἰρετικοί, τοὺς δῆμοις συγκινεῖ και προσελκύει ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ὁταν διοργανώνονται σὲ εὐρωπαϊκὲς χωρες συναυλίες βυζαντινῆς μουσικῆς μὲ ἐκκλησιαστικοὺς χοροὺς ἀπὸ τὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ἢ ἀπὸ τὴν Κύπρο, ἢ προσέλευση τῶν ἀκροατῶν εἶναι μεγάλη. Αὐτὸ δῆμως εἶναι ἔξαιρεση τοῦ κανόνα, ἀφοῦ ἡ μεγάλη πλειονότητα τῶν κοινῶν ἀνθρώπων, οἱ δῆμοι ως ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲν εἶναι καλλιεργημένοι πνευματικά, δὲν ἀρέσκονται στὶς ψαλμωδίες. Ὁπως ἀναφέρει δι μητρο. Πάφου Γεννάδιος, «οἱ ἔνεοι μένουν κατάπληκτοι και αἰσθάνονται ἀληθινὸν θαυμασμὸν ἐμπρός εἰς τὴν ὡραιότητα τῶν Ἀκολουθιῶν μας μὲ τὴν ἐμπνευσμένην ποίησίν των και τὴν παθητικὴν και γλυκυτάτην μουσικήν των». ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ, Παραγγέλματα, δ.π.π., σ. 149.

<sup>597</sup> Βλ. ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΥ, Ἐξομολογήσεις, δ.π.π., σσ. 129-130. Πρβλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, δ.π.π., σ. 103.

έκκλησιαστικές τέχνες<sup>598</sup>. Αύτες μὲ τὴν ὡραιότητά τους δελεάζουν τὴν προσοχὴ τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὸν ὁδηγοῦν νὰ ἐπιτύχει τὸν σκοπὸ του, ποὺ εἶναι ἡ βίωση τῶν σωτηρίων λόγων τοῦ Κυρίου, ἀφοῦ δὲν μπορεῖ συνεχῶς νὰ ἀγωνίζεται πρὸς τὴν τελείωσή του μόνο μὲ τὰ ὅπλα τῆς νοερᾶς προσευχῆς, τῆς νήψης καὶ τῆς μελέτης.

Εὐχαρίστηση καὶ τέρψη ὅμως δὲν προκαλεῖ μόνο ἡ μουσική, ἀλλὰ καὶ τὰ λόγια τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Κάποιος, ὁ ὅποιος ἔρει νὰ ἀναγνωρίζει τὸ ὡραῖο στὸ ποιητικὸ κείμενο, μπορεῖ νὰ διαβλέψει καὶ τὴν ὡραιότητα καὶ τὴν καλαισθησία, ποὺ κρύβουν τὰ ζωοποιὰ λόγια τῶν ποιητικῶν κειμένων, τὰ ὅποια βρίσκονται μέσα στὰ λειτουργικὰ βιβλία τῆς Ἐκκλησίας. Ὅμως χρειάζεται κάποια προπαideία καὶ ἐκπαίδευση, γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ πιστὸς νὰ ἀναγνωρίζει τὴν ὡραιότητα καὶ τέρψη τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Ἀντίθετα ἡ μουσική, ἐπειδὴ εἶναι τέχνη, προσελκύει, τόσο τὸν ἐπαίσχοντα, ὅσο καὶ τὸν μὴ ἐπαίσχοντα ἀνθρώπο.

Γιὰ νὰ ὀδηγήσει ἡ ψαλμιώδια στὴν ἀρετὴν τῆς εὐλάβειας, καθὼς καὶ σὲ ὅλες τὶς ἄλλες εὐαγγελικὲς ἀρετές, πρέπει καὶ οἱ μοναχοί, ὅταν ψάλλουν στὰ μοναστήρια, ἢ οἱ Ἱεροψάλτες, στοὺς ἐνοριακοὺς ναούς, κατὰ τὴν τέλεση τῶν Ἱερῶν ἀκολουθιῶν, καὶ πρὸ παντὸς τῆς Θείας Λειτουργίας, νὰ μὴ χρησιμοποιοῦν φωνὲς καὶ κινήσεις ἄτακτες, ἀλλὰ νὰ ψάλλουν μὲ πραῦτητα καὶ ἡρεμία<sup>599</sup>. Τὸ ἥθος τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τὸ ὅποιο προσδιορίζεται στὸ ὑφος, στὴ στάση, στὶς κινήσεις κλπ. τῶν ψαλτῶν, πρέπει νὰ εἶναι κόσμιο καὶ σεμνό. Τὸ ἀναλόγιο δὲν πρέπει νὰ γίνεται θέατρο, ὅπου πραγματοποιεῖται μιὰ ἐπίδειξη ἵκανοτήτων μὲ ὑποκριτικὴ

<sup>598</sup> Ἀναφερόμενος ὁ Εὐάγγελος Παπανοῦτσος στὶς ποικίλες τέχνες, τονίζει ὅτι «εἴπαν γιὰ τὸ Θεὸ πώς μοιάζει μὲν ἔνα μεγάλο ἀνδριάντα, τοποθετημένο στὸ κέντρο ἐνὸς πάρκου, ὅπου ὁδηγοῦν ἀμέτοχης δεν τροστοιχίες· ὅποιο δρόμο καὶ νὰ πάρει κανεὶς, βλέπει πάντα στὴν ἀκρη τὸν ἀνδριάντα καί, μὲ ὅλο ποὺ εἶναι δὲν ιδιος, φαίνεται διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν κάθε δρόμο. Κάτι παρόμοιο εἶναι καὶ τὸ ὡραῖο στὴν ἀπόλυτη οὐσία του. Τὸ πλησιάζει κανεὶς μέσον ἀπὸ κάθε τέχνη, ἀλλὰ κάθε φορὰ τοῦ φαίνεται διαφορετικό, γιατὶ μᾶς εἶναι γραμμένο νὰ τὸ βλέπουμε θαυμάτα καὶ κομματιαστά, ὅχι στὴν ἀπόλυτη καθαρότητα καὶ ἀκεραιότητα του. Γιὸν αὐτὸν καὶ καμιᾶς τέχνης δὲν ἔχει ἀπόλυτη αὐτάρκεια καὶ πληρότητα τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα: Ἀπὸ τὰ σύμβολα τῆς μιᾶς ἔτσι σὰν αὐτόματα διοχετεύεται ἡ συγκίνηση στὰ σύμβολα τῆς ἄλλης - ἀπὸ τὸ ἔνα καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο ἡ συνείδηση μεταπηδᾶ μόνη της στὸ ἄλλο». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, ὅπ.π., σσ. 375-376.

<sup>599</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Λειτουργία*, ὅπ.π., σ. 126.

συμπεριφορά<sup>600</sup>. Σὲ μιὰ θεατρικὴ παράσταση κάποιοι ὑποκρίνονται διάφορους ρόλους, καὶ δὲν δείχνουν τὸν πραγματικὸν τοὺς ἑαυτό, προκειμένου νὰ ἀποδώσουν τὸ νόημα τοῦ σεναρίου. Δυστυχῶς στὸν αἰώνα μας διάφοροι ἐπώνυμοι καὶ ἀνώνυμοι ἵεροιψάλτες ἔψαλλαν μὲ στόμφο καὶ θεατρικὸν προφίλ, καὶ ἔτοι δημιουργοῦσαν τὴν ἐντύπωση ὅτι, εἰσερχόμενος ὁ πιστὸς μέσα στὸν ναό, εἰσέρχεται μέσα στὸ θέατρο. Ἀλλοι πάλιν χρησιμοποιοῦσαν ὀλόκληρην τὴν ἔκταση τῆς φωνῆς τους, δηλαδὴ πολὺ χαμηλοὺς καὶ ἰδίως πολὺ ψηλοὺς φθόγγους, προκειμένου νὰ ἐπιδείξουν τὶς φωνητικές τους ἵκανότητες. Σὲ ἄλλες πάλιν περιπτώσεις οἱ ἵεροιψάλτες χρησιμοποιοῦσαν ἐξεζητημένα μουσικὰ στολίδια καὶ τσακίσματα. Καὶ οἱ τρεῖς περιπτώσεις εἶναι καταδικαστέες καὶ ἀπορριπτέες ἀπὸ τὴν συνείδηση τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ χαρακτῆρας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, σύμφωνα μὲ τοὺς Κανόνες τῶν ἵερῶν Συνόδων καὶ τοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, πρέπει νὰ εἶναι ἀπλὸς καὶ ἀπέριτος, χωρὶς ἐπιτηδευμένες καὶ ἐξεζητημένες ἀκρότητες<sup>601</sup>. Ὁ ἵεροψάλτης μεταδίδει ὑποσυνείδητα στὸ ἐκκλησίασμα τὴν διάθεση, ἡ ὅποια τὸν διακατέχει. Ἀν διακατέχεται ἀπὸ συναισθήματα ἀγνὰ καὶ θετικά, τότε θὰ μεταδώσει καὶ στὸν πιστὸ-ἀκροατὴ τὰ ἴδια θετικὰ συναισθήματα. Ἀν πάλιν διακατέχεται ἀπὸ ὑπερηφάνεια καὶ ὑπεροψία, τότε θὰ μεταδώσει καὶ στὸ ἐκκλησίασμα, ποὺ τὸν ἀκούει, τὰ ἴδια ἀρνητικὰ συναισθήματα.

Γι' αὐτὸ εἶναι σημαντικὸ οἱ δάσκαλοι τῆς φαλτικῆς τέχνης νὰ διδάσκουν παράλληλα μὲ τὴν ἵερη τέχνη ἐμπρακτα καὶ τὶς ἀνάλογες ἀρετές, οἱ ὅποιες πρέπει νὰ διαρρίνουν τὸν ἵεροψάλτη. Ὁ δάσκαλος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς δὲν πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἀπρόσωπος καλλιτέχνης, ὁ ὅποιος ἀπλὰ θὰ διδάσκει μὰ τέχνη, ἀλλὰ ὁ ἐμπνευσμένος καὶ φωτισμένος δάσκαλος, ὁ ὅποιος μὲ τὸ

<sup>600</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Ἀλεβιζόπουλος, «ἡ θεία λατρεία πρέπει νὰ τελείται κατὰ τρόπον, ὁ δόποιος νὰ ἐνισχύει τὴν πεποίθησιν εἰς τοὺς πιστούς, ὅτι δὲν εἶναι ἀπλοὶ θεαταὶ καὶ ἀκροαταί, ὅλλα συμμετέχουν ἐνεργῶς εἰς αὐτήν». ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐκκλησία, σ. 81.

<sup>601</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, Μελουργία, ὅ.π.π., σ. 4: «Οἱ κανόνες τῶν ἵερῶν Συνόδων καὶ τὰ διδάγματα τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας ἀποσαφηνίζουν τὸν ἀκριβῆ χαρακτῆρα τῆς λατρευτικῆς μουσικῆς, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι σύμφωνος μὲ τὸ πνεῦμα τῆς εὐαγγελικῆς ἀπλότητος καὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς τάξεως καὶ εὐκοσμίας. Οἱ κραυγαλέες ἐπικλήσεις μαρτυροῦν ἀλαζονεία καὶ θρασύτητα, ἐνῷ ἡ περιπτὴ ρυθμοτονικὴ ποικιλία καὶ οἱ ἐξεζητημένοι φωνητικοὶ γλυκασμοὶ ἀποτελοῦν ἀπαράδεκτες ἐκροπές, ἐπειδὴ εὐτελίζουν τὰ ὑψηλὰ νοήματα τῶν ὄντων καὶ ἐπηρεάζουν ἀρνητικὰ τὴν ἡθικὴ συγκρότηση τοῦ ἐκκλησιάσματος».

παράδειγμά του, ἔμπρακτα, θὰ διδάσκει στοὺς μαθητές του παράλληλα μὲ τὴν ἵερη τέχνη καὶ τὶς εὐαγγελικὲς ἀρετές. Γι' αὐτὸς εἶναι σημαντικὸν νὰ γίνεται ἡ σωστὴ ἐπιλογὴ, ὅσον ἀφορᾶ τὸ πρόσωπο, τὸ ὅποιο θὰ ἀναλάβει τὸ ψαλτήρι, καὶ θὰ ἐκροσωπεῖ τὸν λαὸν κατὰ τὴν τέλεση τῶν Ἀκολουθιῶν καὶ Μυστηρίων τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ἀκόμη θὰ πρέπει νὰ γίνεται σωστὴ ἐπιλογὴ γιὰ τὰ πρόσωπα, τὰ ὅποια θὰ στελεχώσουν τὶς σχολές ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τὰ ὅποια θὰ διδάξουν τὴν ψαλτικὴν τέχνην. Ἡ ζωὴ τοῦ ψάλτη πρέπει νὰ εἶναι ἐκκλησιαστικὴ καὶ νὰ διέπεται ἀπὸ εὐλάβεια καὶ σοβαρότητα.

Κάποια ἀπὸ τὰ λειτουργικὰ βιβλία<sup>602</sup> τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας ἡσαν τὰ διδακτικὰ ἔγχειριδια τῶν χριστιανῶν, διὰ τῶν ὅποιων μάθαιναν, ὅχι μόνο νὰ διαβάζουν, ἀλλὰ καὶ νὰ ψάλλουν. Τὰ μοναστήρια ὑπῆρχαν πάντοτε οἱ θεματοφύλακες τῆς Ὁρθόδοξης Παράδοσης. Στὰ μοναστήρια διδάσκονταν οἱ πιστοὶ τὰ ἵερὰ γράμματα, τὴν ἀνάγνωση καὶ τὴν γραφή, μέσα ἀπὸ τὴν Ὁκτώηχο καὶ τὸ Ψαλτήρι, καθὼς ἀκόμη καὶ κείμενα κλασσικῶν φιλοσόφων. Ὁμως, παράλληλα μὲ τὴν ἀνάγνωση καὶ γραφή, οἱ μοναχοὶ μάθαιναν στοὺς πιστοὺς καὶ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν. Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι μέσα στὴν Ὁρθόδοξη λατρεία ἡ ψαλμωδία ἀσκοῦσε καὶ ἀσκεῖ παιδαγωγικὴ καὶ διδακτικὴ ἀποστολὴ<sup>603</sup>, καὶ βοηθᾶ στὴν πνευματικὴν κατάσταση τῶν πιστῶν<sup>604</sup>.

Τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν, καὶ ἴδιαίτερα τοὺς σύντομους ὕμνους, μάθαιναν οἱ πιστοὶ πολλὲς φορὲς πρακτικά, χωρὶς δηλαδὴ τὴν χρησιμοποίηση ἴδιαίτερων μουσικῶν βιβλίων, ἀφοῦ δὲν ὑπῆρχαν συγκεκριμένα μουσικά βιβλία, τὰ ὅποια νὰ περιέχουν μὲ μουσικοὺς φθόγγους τοὺς ὕμνους αὐτούς. Οὕτε βέβαια ὑπῆρχε καὶ ἀναγκαιότητα νὰ γραφτοῦν οἱ σύντομοι ὕμνοι μὲ φθόγγους

<sup>602</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Τυπική*, ὅπ.π., σσ. 9-11.

<sup>603</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Συμβολή*, ὅπ.π., σσ. 9-10: «Ἐις τὸ σημεῖον τοῦτο ἀνοίγεται ἐν μέγα κεφάλαιον περὶ τῆς Ὁρθοδόξου λατρείας καὶ τῆς ἐν αὐτῇ ψαλμωδίας, ὡς παιδαγωγικοῦ καὶ διδακτικοῦ μέσου τῆς Ἐκκλησίας, ἀσκοῦντος ἐντονωτάτην ἐπίδρασιν ἐπὶ τοῦ Ὁρθοδόξου πληρώματος, καὶ ὡς τῆς μόντις δυνάμεως καὶ δὴ καὶ σήμερον, διὰ τῆς ὅποιας δὲ λαὸς νοεῖ τὸ περιεχόμενον τῆς πίστεώς του, καὶ ἄγεται ἀπὸ τῆς μορφῆς εἰς τὴν οὐσίαν, μισταγωγούμενος διὰ τῆς τέχνης ἐν τῷ περιβάλλοντι τοῦ Ὁρθοδόξου Ναοῦ καὶ ἐν τῇ συνθέτῳ αὐτῆς μορφῇ, ὡς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ὄγιογραφίας καὶ ποιήσεως καὶ μουσικῆς».

<sup>604</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελομορφία*, ὅπ.π., σ. 4. Ἡ παιδαγωγικὴ ἀποστολὴ τῆς ψαλμωδίας, ὅπως ἀναφέρει ὁ Γ. Ἀγγελινάρας, ἔξοριζε τὴν ἀκολασία, ξηραίνει τὴν ὀδικία, δυναμώνει τὴν δικαιοσύνην, ἀποστομώνει τοὺς αἰρετικοὺς καὶ λαμπρύνει τὴν λειτουργικὴν ζωὴν τῆς Ἐκκλησίας. Βλ. ὅπ.π.

καὶ μουσικοὺς χαρακτῆρες, ἀφοῦ ἦταν εὔκολοι στὴν ἀπομνημόνευση. Βέβαια κατὰ τὴν βιζαντινὴν ἐποχὴν ἡ ὀκόμη καὶ κατὰ τὴν περίοδο τῆς τουρκοκρατίας δὲν ὑπάρχει αὐτὴ ἡ ποικιλία τῶν μουσικῶν κειμένων, ἡ ὁποία ὑπάρχει σήμερα. Στὶς μέρες μας παρατηρεῖται μιὰ ἔξαρση στὴν μελοποίηση ἐκκλησιαστικῶν ὑμνῶν. Ἐχουμε μελοποίηση διαφόρων «Ἄξιόν ἐστιν...» ἡ Λειτουργικῶν σὲ ὄλους τοὺς ἥχους<sup>605</sup>. Αὐτὴ ἡ ποικιλία κάνει πιὸ δύσκολη τὴν ἀπομνημόνευση τοῦ μέλους τῶν ὑμνῶν αὐτῶν.

Ὑπάρχει μιὰ τάση στὴ μοναστικὴ παραδοση, ἡ ὁποία δὲν εὔνοει τὴν χρησιμοποίηση μουσικῶν κειμένων στὸ ψαλτήρι, στὴν ὁποία οἱ μοναχοὶ σπανίως χρησιμοποιοῦν μουσικὰ κείμενα. Ἡ σκοπιμότητα αὐτῆς τῆς τακτικῆς εἶναι, γιὰ νὰ μὴ περισπᾶται τὸ μναλὸ σὲ ἄσκοπα καὶ ἀχρείαστα μονοπάτια, ἀλλὰ νὰ ἐπικεντρώνεται στὴν οὐσία τοῦ θέματος, ποὺ εἶναι τὰ λόγια τοῦ ποιητικοῦ κειμένου καὶ τὸ περιεχόμενό τους. Ἐτσι οἱ ψάλτες-μοναχοὶ στὰ αὐστηρότερα αὐτὰ μοναστήρια, τὰ ὁποῖα θὰ λέγαμε ὅτι χρησιμοποιοῦν τὸν σκητιώτικο τρόπο ζωῆς, μαθαίνουν ἀπὸ μνήμης κάποια μουσικὰ κείμενα, καὶ τὰ ἐκτελοῦν χωρὶς τὴν χρησιμοποίηση μουσικῶν βιβλίων, ἀκριβῶς, γιὰ νὰ μὴν προσκολλᾶται τὸ μναλὸ μόνο στὴ μουσική, καὶ ὅχι στὸ ζωοποιὸ περιεχόμενο, ποὺ κρύβουν οἱ ιεροὶ ὑμνοί. Ὑπάρχουν ὅμως ἄλλα μοναστήρια, τὰ ὁποῖα εὐνοοῦν τὴν χρήση μουσικῶν κειμένων, καὶ ὀκόμη δημιουργοῦν χορωδίες, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ ἀποδώσουν καλύτερα τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ὑμνούς. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ὁ σκοπὸς εἶναι ὁ ἴδιος, δηλαδὴ ἡ κατανόηση καὶ βίωση τοῦ περιεχομένου τοῦ ποιητικοῦ κειμένου.

Ἡ τέχνη τῆς ψαλμωδίας ἀκολουθεῖ παράλληλους καὶ ταυτόσημους δρόμους μὲ τὴν τέχνη τῆς ἀγιογραφίας. Ἡ ἀγιογραφία διὰ τῶν χρωμάτων καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ διὰ τῶν ἥχων διαπαιδαγωγοῦν τὸν πιστὸ στὶς σωτηριώδεις ἀλήθειες τῆς πίστεως. Ἡ εἰκόνα π.χ. τῆς Ἀναστάσεως μᾶς ὑπενθυμίζει τὸ κοσμοσωτήριο γεγονός τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου, διὰ τοῦ ὅποίου λυτρώθηκε ἐν δυνάμει ὀλόκληρη ἡ ἀνθρωπότητα<sup>606</sup>. Τὸ

<sup>605</sup> Ὑπάρχουν στὶς μέρες μας καὶ συνθέτες, οἱ ὁποῖοι μελοποιοῦν ἔξεζητημένους ὑμνούς, δύος π.χ. τὸ «Φῶς Ἰλαρόν...» σὲ ὄλους τοὺς ἥχους. Αὐτὴ ἡ τακτικὴ θεωροῦμε ὅτι εἶναι ἔξεζητημένη καὶ ἐκτὸς τοῦ κλίματος τῆς ζώσης Παραδόσεως.

<sup>606</sup> Ὁ ἀνθρωπός, διὰ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου, λυτρώθηκε ἐν δυνάμει. Γιὰ νὰ καταστεῖ ἡ λύτρωση αὐτὴ ἐν ἐνεργείᾳ, χρειάζεται καὶ ἡ προσωπικὴ συμβολὴ

ίδιο ἀκριβῶς κάνουν καὶ οἱ ἀναστάσιμοι ὑμνοι· περιγράφουν τὸ γεγονός τῆς Ἀναστάσεως καὶ μᾶς διδάσκουν τὰ διάφορα γεγονότα, τὰ ὅποια πραγματοποιήθηκαν πρίν, κατὰ καὶ μετὰ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Κυρίου, καθὼς καὶ τὰ θεολογικὰ διδάγματα, τὰ ὅποια ἀπορρέουν ἀπὸ τὸ μυστήριο τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου<sup>607</sup>.

Ἡ ἐπίδραση τῶν ποικίλων ἐκκλησιαστικῶν τεχνῶν δὲν περιορίζεται μόνο στὸ λειτουργικὸ χωροχρόνο, ἀλλὰ ἐπεκτείνεται καὶ ἔκτος αὐτοῦ. Ἡ ἀνάμνηση, καθὼς καὶ οἱ προσλαμβανόμενες δόπτικὲς καὶ ἀκουστικὲς εἰκόνες, παραμένουν μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ πιστοῦ, ἀκόμη καὶ ὅταν βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸν ἐκκλησιαστικὸ χῶρο, καὶ τὸν ἐπηρεάζουν θετικὰ στὴν ζωὴ του πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἐπιδρᾶ στὴν ψυχὴ τοῦ πιστοῦ, καὶ τὸν ἐπηρεάζει νὰ ἐπιλέγει τὰ σωστὰ ἀκούσματα καὶ τραγούδια καὶ ἔκτος τοῦ ναοῦ. Σήμερα ὑπάρχει πληθώρα ψηφιακῶν δίσκων μὲ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, τοὺς ὅποιους ὁ πιστὸς μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ, ὅταν ταξιδεύει ἢ ὅταν ἐργάζεται, ἐφ' ὅσον οἱ συνθῆκες τὸ ἐπιτρέπουν. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ γιὰ τὴν ἀντίληψη τῶν κοσμικῶν ἀνθρώπων, ποὺ δὲν ἔχουν γνωρίσει τὴν ἀλήθεια τῆς ὁρθόδοξης πίστης, συχνὰ φαίνεται παράξενη. Αὐτὸ συμβαίνει, διότι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ διὰ μέσου τῶν αἰώνων ἔχει ἀκολουθήσει παράλληλους δρόμους μὲ ἐκείνους τῆς ἐκκλησιαστικῆς ποίησης. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀντιρροσωπεύει, τόσο στὴ μορφὴ της, ὅσο καὶ στὴν οὐσία της, τὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίηση.

Ἀκόμη καὶ οἱ κοινὲς συνεστιάσεις, ὅπως ἀναφέρει Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεύς, πρέπει νὰ γίνονται μὲ εὐχαριστία καὶ ψαλμωδία: «Ἐστω δὲ ἡμῶν ἡ παρὰ πότον φιλοφροσύνη διττή, κατὰ τὸν

---

καὶ συμμετοχὴ τοῦ πιστοῦ στὸ γεγονός αὐτό, καθὼς καὶ ἡ προσωπικὴ ἀποδοχὴ καὶ ἔμπρακτη ἐφαρμογὴ τῶν ἀληθειῶν, τὶς ὅποιες δίδαξε ὁ Κύριος.

<sup>607</sup> Τὸ ἀναστάσιμο Ἀπολυτίκιο π.χ. τοῦ Α' ἥχου μᾶς ὑπενθυμίζει τὸ γεγονός ὅτι ὁ Κύριος ἀναστήθηκε, ἐνῷ ἡ πέτρα βρισκόταν στὸ στόμιο τοῦ τάφου καὶ τὸν σφράγιζε καὶ ἐνῷ οἱ φύλακες φύλαγαν τὸν τάφο: «Τοῦ λίθου σφραγισθέντος ὑπὸ τῶν Ἰουδαίων, καὶ στρατιωτῶν φυλασσόντων τὸ ἄχραντόν σου Σῶμα, ἀνέστης τριήμερος Σωτήρ, δωρούμενος τῷ κόσμῳ τὴν ζωὴν». Ἐπομένως ἡ Ἀνάσταση τοῦ Κυρίου ἦταν ἔνα γεγονός, τὸ ὅποιο δὲν ἔγινε ἀντιληπτό, οὕτε ἀπὸ τοὺς φρουρούς, οὕτε ἀπὸ ὅποιονδήποτε ἄλλο· οὕτε ἀκόμη εἶχε κυλιστεῖ ἡ πέτρα, ὅπως ἐσφαλμένως μᾶς δείχνει ἡ Δυτικοῦ τύπου εἰκόνα τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου. Εἶναι σημαντικὸ λοιπὸν νὰ ἀκοῦμε σωστοὺς ὑμνούς καὶ νὰ βλέπουμε σωστὲς εἰκόνες, ἔτσι ὥστε νὰ διδασκόμαστε σωστὰ τὶς σωτηριώδεις ἀλήθειες τῆς πίστεως. Βλ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Πεντηκοστάριον*, σσ. 21-25.

νόμον. Εἰ γὰρ Ἀγαπήσεις Κύριον τὸν Θεόν σου, ἔπειτα τὸν πλησίον σου προτέρα μὲν ἡ εἰς Θεὸν δι' εὐχαριστίας καὶ ψαλμωδίας γινέσθω φιλοφροσύνη· δευτέρα δὲ ἡ εἰς τὸν πλησίον διὰ τῆς ὁμιλίας τῆς σεμνῆς»<sup>608</sup>. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἰδιος πατέρας, ἡ ψαλμωδία εἶναι ἐμμελής εὐλογία. «Ως δὲ ἀριθμόιν, ποιὸν ἡμᾶς μεταλαβεῖν τροφῆς, τῶν συμπάντων εὐλογεῖν τὸν ποιητὴν, οὕτω καὶ παρὰ πότον καθήκει ψάλλειν αὐτῷ τῶν αὐτοῦ μεταλαμβάνοντας κτισμάτων καὶ γὰρ ὁ ψαλμὸς ἐμμελής ἐστιν εὐλογία καὶ σώφρων. Ὡδὴν πνευματικὴν ὁ Ἀπόστολος εἶρηκε τὸν ψαλμόν»<sup>609</sup>.

<sup>608</sup> Βλ. ΚΛΗΜΕΝΤΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΩΣ, Παιδαγωγός, Λόγος 2, κεφ. 4, *Πῶς χρὴ περὶ τὰς ἐστιάσεις ἀνίεσθαι*, PG 8, 444AB. Ἀκόμη καὶ μέχρι σήμερα διατηρεῖται αὐτὸ τὸ ἔθιμο σὲ πολλὲς πόλεις, ἀλλὰ κυρίως σὲ χωριά τοῦ ἑλλαδικοῦ καὶ κυπριακοῦ χώρου. Τὴν ὡρα τῶν κοινῶν συνεστιάσεων, ἐκεῖ ποὺ βρίσκονται συνήθως οἱ συγγενεῖς καὶ φίλοι μαζί, ἀρχικὰ μὲν ψάλλουν διάφορους ἐπίκαιρους ὑμνους, ὕστερα δὲ τραγουδοῦν καὶ διάφορα δημοτικὰ καὶ ἄλλα τραγούδια, τὰ τραγούδια τῆς τάβλας, δπως δονομάζονται, τὰ ὅποια ἔχουν ἀμεση σχέση μὲ τὸν Κύριο καὶ τὴν Παναγία. Ἀκόμη τὰ τραγούδια τοῦ γάμου ἔχουν ἐκκλησιολογικὸ καὶ χριστολογικὸ χαρακτήρα. Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅ.π.π., σ. 394.

<sup>609</sup> Βλ. ΚΛΗΜΕΝΤΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΩΣ, Παιδαγωγός, Λόγος 2, κεφ. 4, *Πῶς χρὴ περὶ τὰς ἐστιάσεις ἀνίεσθαι*, PG, 8, 444C.



### γ) Η ἐπίδραση τοῦ λειτουργικοῦ μέλους στοὺς πιστοὺς

Πολλὲς φορὲς οἵ φθόγγοι τῆς μουσικῆς ἔχουν ἐπίδραση στὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα. Αὐτὴ καθ' εαυτὴν ἡ μουσικὴ, ὅπως τὴ δημιουργησε ὁ Θεὸς καὶ τὴν τοποθέτησε στὴ φύση, ἀσκεῖ εὐεργετικὴ ἐπίδραση στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου<sup>610</sup>.

Ἡ ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀσκεῖ εὐεργετικὲς ἐπιδράσεις στὸν συναισθηματικὸ κόσμο τοῦ πιστοῦ. Κάθε ὑμνογραφικὸ εἶδος φέρει τὴν ἀνάλογη μουσικὴ ἐπένδυση, ἀνάλογα μὲ τὸ θέμα καὶ μὲ τὸ συναίσθημα, τὸ ὅποιο δημιουργεῖ στὴν ψυχὴ τοῦ πιστοῦ<sup>611</sup>. Διαφορετικοῦ εἶδους μουσικὴ ἐπένδυση ἔχουν λ.χ. τὰ Κεκραγάρια ἀπὸ τὰ Ἀντίφωνα ἢ τὰ Χερούβικὰ ἀπὸ τὰ Καθίσματα. Ἡ ὁρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει στὴ φύση τῆς τὴν ἀπλότητα<sup>612</sup>, τὴν χάρην καὶ τὴν φυσικότητα, δεδομένα τὰ ὅποια ἀπαιτοῦνται, γιὰ νὰ εἶναι ἔνα εἶδος μουσικῆς εὐχάριστο στὴν ἀκοὴ καὶ εὐεργετικὸ γιὰ τὴν ψυχοσωματικὴ ὀλότητα τοῦ ἀνθρώπου. Κάθε ὑμνογραφικὸ εἶδος, ἀφοῦ εἶναι ἐπενδυμένο μὲ διαφορετικοῦ εἶδους μελωδικὲς γραμμές, μεταδίδει στὸν ψυχικὸ κόσμο τοῦ ἀνθρώπου διαφορετικὰ συναισθήματα<sup>613</sup>.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν ἐπηρεάζει μόνο τὸν ψυχικὸ κόσμο καὶ τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα τοῦ πιστοῦ. Μὲ τὸν πλούτο τῆς ψαλμωδίας καὶ τῶν μελωδιῶν γραμμῶν ὁ πιστὸς ἐκφράζει τὸν συναισθηματικὸ του κόσμο πρὸς τὸν Θεὸν καὶ τὸν πλησίον<sup>614</sup>, ὅπως τὴν ἀγάπη, τὴν εὐγνωμοσύνη καὶ τὴν εὐχαριστία

<sup>610</sup> Πολλοὶ συνθέτες προσπάθησαν σὲ διάφορα ἔργα τους νὰ μιμηθοῦν τοὺς ἥχους, τοὺς ὅποιους παράγει ἡ φύση. Ὡς ἔνα ὠρισμένο σημεῖο τὸ πέτυχαν, ἀλλὰ δὲν μπόρεσαν νὰ φτάσουν στὴν τελειότητα, τὴν ὅποια περικλείει ἡ ἴδια ἡ φύση. Βλ. τοῦ Καμίλ Σαΐν Σάνς τὸ «Καρναβάλι τῶν ζώων» γιὰ δύο πιάνα καὶ ὀρχήστρα (1886).

<sup>611</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελουργία*, ὅ.π.π., σ. 4.

<sup>612</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «βασικὴ ἀρχὴ τῆς Λειτουργικῆς Μουσικῆς εἶναι ἡ ἀπλότητα ἀπέναντι στὴν πολλαπλότητα καὶ ἡ ὅμοιομορφία ἀπέναντι στὴν ποικιλομορφία». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Μορφολογία*, σ. 27.

<sup>613</sup> Διαφορετικὰ συναισθήματα μεταδίδει λ.χ. τὸ «Φῶς Ἰλαρόν...», τὸ ὅποιο εἶναι καταγραμμένο ἐκ παραδόσεως σὲ Β' ἥχο, ἀπὸ τὰ λειτουργικὰ σὲ πλ. Δ' ἥχο.

<sup>614</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελουργία*, ὅ.π.π.: «Ἡ βυζαντινὴ μελουργία διαθέτει ἔναν ἀνεξάντλητο πλούτο μελωδιῶν σχημάτων, μὲ τὰ ὅποια ὁ κάθε πιστὸς διερμηνεύει ὅλο τὸ φάσμα τοῦ συναισθηματικοῦ του κόσμου, ἀποθέτει τὶς βιοτικὲς μέριμνες καὶ ὑψώνεται στὴν καθαρότητα τῶν ἥθων καὶ τὴ γνησιότητα τοῦ χριστιανικοῦ βίου». Πρβλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅ.π.π., σ. 70.

του πρὸς τὸν Θεό, καθὼς καὶ τὴν ἀγάπη, χαρά, ἐκτίμηση, σεβασμό, στενοχώρια καὶ πόνο πρὸς τὸν πλησίον<sup>615</sup>. Ἡ γενεσιονοργὸς αἴτια τῆς ἀρχικῆς ὑμνολογίας ὑπῆρξε ἡ ἔκφραση τοῦ συναισθηματικοῦ πλούτου, ὃ ὅποιος γέμιζε τίς καρδίες τῶν πιστῶν<sup>616</sup>. Ἡ φωνητικὴ μουσικὴ εἶναι ὁ καλύτερος καὶ ἀμεσώτερος τρόπος ἔκφρασης τοῦ συναισθηματικοῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου, ἀφοῦ τὸ ἡχεῖ βρίσκεται ἐντὸς τοῦ σώματός του καὶ ἐπομένως εἶναι ἀμεσώτερος ὁ τρόπος ἔκφρασης<sup>617</sup>. Ὁ ἴεροψάλτης θὰ λέγαμε ὅτι ἔκφράζεται διὰ τῆς ψαλμωδίας, ἐνῷ ὁ λαός δέχεται τὶς εὐεργετικὲς ἐπιδράσεις τῆς ψαλμωδίας.

Σαφῶς ὁ πιστὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιλέγει τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς, τὸ ὅποιο θὰ χρησιμοποιηθεῖ στὴ λατρεία, ἀφοῦ ὅλοι οἱ ὕμνοι εἶναι προκαθωρισμένοι ἀπὸ τὴν τυπικὴ διάταξη τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ἐξ ἀλλού θὰ δημιουργεῖτο ἀταξία, ὅν ὁ κάθε πιστὸς ἐπέλεγε κάθε φορά τὸν ἥχο τῆς προτίμησής του, γιὰ νὰ ἔκφράσει τὰ διάφορα συναισθήματα<sup>618</sup>. Οἱ ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας, ὅρθὰ καὶ σοφὰ σκεπτόμενοι, προκαθώρισαν διὰ μέσου τοῦ τυπικοῦ, τοὺς διάφορους ἥχους, οἱ ὅποιοι θὰ χρησιμοποιοῦνται τὴν ὥρα τῆς θείας λατρείας<sup>619</sup>, γιὰ νὰ ὑπάρχει τάξη ἐντὸς τοῦ ναοῦ, σύμφωνα μὲ τὸ ρητὸ τοῦ ἀποστόλου Παύλου «πάντα εὐσχημόνως καὶ κατὰ τάξιν γινέσθω»<sup>620</sup>. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ὁ πιστὸς προσαρμόζει τὰ δικά του συναισθήματα, ἀνάλογα μὲ τοὺς ψαλλόμενους ὕμνους. Ἐτοι ὑποτάσσει, ἔστω καὶ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο, τὴ δική του θέληση στὰ ἑκάστοτε δεδομένα καὶ ψαλλόμενα, καὶ δείχνει ὅτι ὑποτάσσει τὸ προσωπικό του ἔγώ στὴν Ἐκκλησία καὶ τὴ διακονία τῶν πιστῶν. Εἶναι δεῖγμα ταπεινοφροσύνης τὸ νὰ ἀκολουθεῖ κανεὶς τὴν τάξη τῆς Ἐκκλησίας καὶ νὰ μὴν αὐθαιρετεῖ.

<sup>615</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, Αἰσθητική, ὅπ.π., σσ. 361-362.

<sup>616</sup> Βλ. ΣΠΥΡ. Γ. ΜΑΚΡΗ, Κοντάκιον, ΘΗΕ, τ. 7, στ. 783.

<sup>617</sup> Ὅσον ἀφορᾶ τὰ διάφορα μουσικὰ ὅργανα, τὸ ἡχεῖ τῶν ὅργάνων βρίσκεται ἐκτὸς τοῦ σώματος τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἔτσι δὲν εἶναι ἀμεσος ὁ τρόπος ἔκφράσεως διὰ τῶν ὅργάνων, ἀλλὰ ἔμμεσος.

<sup>618</sup> Ὅπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Πάφου Γεννάδιος «οἱ ψάλται ὅφείλουσι νὰ ἀκολουθῶσι πιστῶς τὰ τυπικῶς καὶ ἐκκλησιαστικῶς διατεταγμένα, ἀποφεύγοντες πᾶσαν παράβασιν καὶ καινοτομίαν». ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ, Παραγγέλματα, ὅπ.π., σ. 75.

<sup>619</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Τυπική, ὅπ.π., σσ. 15-16, κεφ.: «Ἡχοὶ κατὰ τοὺς ὅποιους ψάλλονται διάφοροι ὕμνοι (τὸ λεγόμενο ἄγραφο Τυπικό)».

<sup>620</sup> Α' Κορ. ιδ', 40.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅπως ὅλες οἱ ἐκκλησιαστικὲς τέχνες, ἐπηρεάζει σημαντικά, καὶ πολλές φορὲς ἀνεπαίσθητα καὶ ἀσυνείδητα, τὸν ψυχικὸν κόσμον τοῦ πιστοῦ. Ἐντὸς τοῦ ναοῦ, λειτουργοῦν διμαλὰ καὶ φυσιολογικὰ ὅλες οἱ αἰσθήσεις τοῦ ἀνθρώπου. Διὰ μέσου τῆς ὁράσεως δὲ πιστὸς βλέπει τὰ τεκταινόμενα στὸν ἵερὸν ναόν, διὰ μέσου τῆς γεύσεως λαμβάνει τὸ σῶμα καὶ τὸ αἷμα τοῦ Κυρίου καὶ τὸ ἀντίδωρο, διὰ μέσου τῆς ὀφῆς προσκυνᾶ τὶς εἰκόνες καὶ παίρνει εὐλογία, φιλῶντας τὸ χέρι τοῦ ἵερέα καὶ διὰ μέσου τῆς ὁσφοησης ὁσφραίνεται τὸ θυμίαμα. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπον ἡ ψαλμωδία ἐπηρεάζει, εἰσερχομένη διὰ τῆς ἀκοῆς, τὸν ψυχικὸν κόσμον τοῦ πιστοῦ. Εἶναι ἀνάγκη στὸν ἀνθρώπον νὰ ἔχει μιὰ φυσικὴ σχέση καὶ κατ’ αἰσθηση συμμετοχὴ στὶς πνευματικές του ἀναζητήσεις. Ὄλα αὐτὰ τὰ δεδομένα δημιουργοῦν τὶς ἀνάλογες ψυχοσωματικὲς ἀντιδράσεις<sup>621</sup>. Ἀποτελεῖ εὐαγγελικὴ ἀλήθεια καὶ δογματικὴ πίστη ὅτι ἡ χάρη τοῦ Θεοῦ μεταδίδεται στὸν ἀνθρώπον διὰ μέσου τῶν ὑλικῶν ἀγαθῶν, διὰ μέσου τοῦ νεροῦ, προκειμένου γιὰ τὸ Μυστήριο τοῦ Βαπτίσματος, διὰ μέσου τοῦ ἑλαίου, προκειμένου γιὰ τὸ Μυστήριο τοῦ Ἅγιου Εὐχελαίου, διὰ μέσου τῆς ἐπιθέσεως τῶν χειρῶν, γιὰ τὸ μυστήριο τῆς Ἱερωσύνης<sup>622</sup>.

Θὰ μπορούσαμε ἐδῶ νὰ ἀναφερθοῦμε στὴν ἴδιαίτερη ἐπίδραση τοῦ ναοῦ στὴν ψυχὴ τοῦ παιδιοῦ. Τὸ περιβάλλον τοῦ ναοῦ βιοηθᾶ τὸ παιδί στὴν διμαλή καὶ ἀρτια πνευματικὴ ἀνάπτυξή του. Τὸ παιδί ἐντὸς τοῦ ναοῦ, κατὰ τὴν τέλεση τῶν ἵερῶν ἀκολουθιῶν καὶ τῶν θείων Μυστηρίων, βρίσκεται ἐντὸς τοῦ φυσικοῦ του περιβάλλοντος, γι’ αὐτὸν καὶ συνήθως ἔξελισσεται διμαλὰ καὶ φυσιολογικὰ σὲ ὥλοκληρωμένη προσωπικότητα. Μέσα στὸν λειτουργικὸν χωροχρόνο λειτουργοῦν ὅλες οἱ αἰσθήσεις τῶν παιδιῶν, καὶ ἔτσι ἐκπαιδεύονται καὶ στὰ ἀκούσματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὰ δοκιμαστικά τους, εἶναι εὐχάριστα στὴν ἀκοὴ τῶν παιδιῶν.

<sup>621</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοηθικαί, ὅπ.π., σ. 79.

<sup>622</sup> Πρβλ. Πράξ. ε', 12-15. «Διὰ δὲ τῶν χειρῶν τῶν ἀποστόλων ἐγίνετο σημεῖα καὶ τέρατα ἐν τῷ λαῷ πολλά· καὶ ἡσαν διμοθυμαδὸν ἀπαντεῖς ἐν τῇ στοᾶ Σολομῶντος· τῶν δὲ λοιπῶν οὐδεὶς ἐτόλμα κολλᾶσθαι αὐτοῖς, ἀλλ’ ἐμεγάλυνεν αὐτοὺς ὁ λαός· μᾶλλον δὲ προσετίθεντο πιστεύοντες τῷ Κυρίῳ πλήθη ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν, ὥστε κατὰ τὰς πλατείας ἐκφέρειν τοὺς ἀσθενεῖς καὶ τιθέναι ἐπὶ κλινῶν καὶ κραβάτων, ἵνα ἐρχομένου Πέτρου κανὸν ἡ σκιὰ ἐπισκιάσῃ τινὶ αὐτῶν».

“Η ἐπίδραση τῶν μελῶν στοὺς πιστοὺς ἔξαρταται ἀπὸ τὸ χρῶμα τῶν ἥχων. Ἐτσι ̄χουμε στὸ σύνολό τους δόκτῳ ἥχους, ὁ καθένας τῶν ὅποιων χαρακτηρίζεται γιὰ τὸ ἔχωριστό του ὑφος. Ὁ Α' ἥχος δίνει τὴν ἐντύπωση τῆς χαρᾶς, τοῦ ἐνθουσιασμοῦ καὶ τῆς μεγαλοπρέπειας<sup>623</sup>. ὁ Β' ἥχος τῆς μελιχρότητας, τῆς συγκίνησης καὶ τῆς μετάνοιας<sup>624</sup>. Ἀκόμη ὁ Β' ἥχος ἔχει χαρακτηρα παροτρυντικὸ καὶ ἀλγεινό<sup>625</sup>. ὁ Γ' τῆς κοσμιότητας, τῆς προσευχῆς καὶ τοῦ κατευνασμοῦ<sup>626</sup>. ὁ Δ' τῆς φαιδρότητας, τῆς σταθερότητας, τῆς ἀνδροπρέπειας καὶ τοῦ ἡρωισμοῦ<sup>627</sup>. ὁ πλ. Α' τοῦ θρήνου, τοῦ οἰκτιρμοῦ καὶ τῆς χορευτικότητας<sup>628</sup>. ὁ πλ. Β' τῆς περιπάθειας καὶ

<sup>623</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «τὸ ἥθος τοῦ πρώτου ἥχου εἶναι διασταλτικό, παρουσιάζει δὲ χαρακτήρα σεμνό, μεγαλοπρεπή καὶ σοβαρό». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, δπ.π., σ. 73.

<sup>624</sup> Οἱ χρωματικοὶ ἥχοι, Β' καὶ πλ. Β', λόγῳ τῶν διαστημάτων τους, προκαλοῦν στὴν ψυχὴν τοῦ πιστοῦ αἰσθήματα πένθους καὶ χαρομολύπης. «Εἰς τοῦτο συμβάλλουν τὰ λεγόμενα χρωματικὰ μέλη, ἀτινα χρησιμοποιοῦν εἰς τὰς κλίμακας αὐτῶν ἀντιθετικῶς πολὺ μικρὰ καὶ πολὺ μεγάλα διαστήματα (4, 20 ἢ 8, 16 μορίων), ἢ ἐναλλαγὴ τῶν ὅποιων προκαλεῖ αἰσθήματα συστολῆς, πένθους, λύπης κλπ.». ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοθικαί, δπ.π., σ. 97. Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «τὸ ἥθος τοῦ δευτέρου ἥχου εἶναι συσταλτικό, γλυκὺν καὶ παθητικό, κατάλληλο γιὰ τὴν ἐκφραστή μετανοίας, θεραμῆς ἰκεσίας, ἀφοσίωσης καὶ ἀγάπης». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, δπ.π., σ. 74. Ὁπως ἀναφέρει ὁ κύπριος λόγιος ιερέας οἰκονόμος Χαράλαμπος, «τὸ ἥθος τοῦ Δευτέρου ἥχου σώζει χαρακτήρα παθητικὸν καὶ ταπεινότητα ψυχικήν, λύπην καὶ πάθος· λέγουσιν δὲ ὁ μυθικὸς Ὁρφεὺς διὰ τοῦ ἥχου τούτου ἡμέρων τὰ θηρία». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδή, σ. 104.

<sup>625</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐπισκόπησις, δπ.π., σ. 274.

<sup>626</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «τὸ ἥθος τοῦ τρίτου ἥχου εἶναι διασταλτικὸ καὶ χαρακτηρίζεται ὡς ἀνδρικὸ καὶ παρορμητικό». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, δπ.π., σ. 75. Ὁπως ἀναφέρει ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος «ὅ τρίτος ἥχος σώζει χαρακτήρα ἀνδρικὸν καὶ μεγαλοπρεπή, ὁρμητικόν, ἐνθερμον καὶ σκληρόν». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδή, σ. 106.

<sup>627</sup> ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, δπ.π., σ. 75: «Τὸ ἥθος τοῦ τετάρτου ἥχου εἶναι ποικίλο καὶ διαφορετικὸ στὰ παπαδικά, στιχηραρικὰ καὶ εἰρημολογικά. Παρουσιάζεται πανηγυρικὸ καὶ εὐφρόσυνο στὰ εἰρημολογικά, ἡσυχαστικὸ καὶ σεμνὸ στὰ στιχηραρικά, μεγαλοπρεπὲς καὶ σοβαρό στὰ παπαδικά». Ὁπως ἀναφέρει ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος, «τὸ ἥθος τοῦ Τετάρτου ἥχου, τὸ μὲν Παπαδικὸν σώζει χαρακτήρα Πανηγυρικόν· τὸ δὲ Στιχηραρικόν, ἵλαρὸν καὶ ἐπιβλητικόν, τὸ δὲ Εἰρημολογικόν ἡδονικὸν καὶ συμπαθητικόν». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδή, δπ.π., σ. 109.

<sup>628</sup> Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, δπ.π., σ. 76: «Τὸ ἥθος τοῦ πλαγίου πρώτου ἥχου εἶναι ποικίλο στὰ διάφορα μέλη του. Ἀλλοτε προυσιάζεται πανηγυρικὸ καὶ χαρούσυνο, ἄλλοτε θρηνῶδες καὶ παθητικό, δταν ἐργάζεται σὲ ἐναρμόνια κλίμακα». Ὁπως ἀναφέρει ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος, «τὸ ἥθος τοῦ πλ. α'. συνδυάζει τὸ χαρούσυνον καὶ τὸ πένθιμον, τὸ 'Χριστός ὀνέστη' καὶ τὸ 'Εἰκών

τοῦ στόνου<sup>629</sup>. ὁ βαρὺς τῆς σοβαρότητας, τοῦ ἀνδρισμοῦ καὶ τῆς εὐσχημοσύνης<sup>630</sup>. καὶ ὁ πλ. Δ' τῆς θυμηδίας, τῆς τέρψης, τῆς διαχυτικότητας καὶ τῆς μεγαλοφροσύνης<sup>631</sup>. Ἀναφερόμενος ὁ Γ. Ἀγγελινάρας στὸ ἡχόχρωμα τῶν διαφόρων ἥχων, σημειώνει ὅτι «οἱ χαρμόσυνοι καὶ δοξαστικοὶ ὑμνοὶ χρησιμοποιοῦν μελωδίες πανηγυρικές καὶ θριαμβικές, ἐνῶ τὸ μέλος τῶν κατανυκτικῶν τροπαρίων εἶναι ταπεινό, θερμὸν καὶ ἐλκυστικό»<sup>632</sup>. Ἡ

---

εἶμι τῆς ἀρρήτου δόξης σου', τὸ θρηνῶδες καὶ τὸ συμπαθές, τὸ δὲ εἰρημολογικὸν συνδυάζει τὸ διεγερτικὸν καὶ χρευτικόν, οὕστης δὲ βραδείας τῆς ἀγωγῆς, κλίνει εἰς τὸ κεχηνὸς καὶ χαῦνον». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδὴ, ὅπ.π., σ. 113.

<sup>629</sup> Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, ὅπ.π., σ. 77: «Τὸ ἥθος τοῦ πλαγίου δευτέρου ἥχου εἶναι συσταλτικό. Τὰ στιχηραρικὰ καὶ παπαδικὰ μέλη του χαρακτηρίζονται κατανυκτικά, παθητικὰ καὶ πένθιμα». Πρβλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, Μελουργία, ὅπ.π., σ. 4: «Ορισμένους ὑμνους τοὺς διακρίνει ἡ σεμνὴ μελαγχολία, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ συναίσθηση τῆς ἀμαρτίας, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐλπίδα τῆς σωτηρίας, ποὺ στηρίζεται στὴν ἀπειρον ἀγαθότητα καὶ φιλανθρωπία τοῦ Κυρίου». Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «τὸ μέλος τοῦ χρωματικοῦ γένους εἶναι παθητικώτερο ἀπὸ κάθε ἄλλο μέλος, καὶ μᾶς δίνει ἐντύπωση ζωηροῦ χρώματος, ιδίως δταν παρεμβάλλεται στὸ διατονικὸν ἢ στὸ ἐναρμόνιο μέλος, καὶ κατὰ κάποιο τρόπο τὸ χρωματίζει». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, ὅπ.π., σ. 70. Ὁπως ἀναφέρει ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος, «τὸ ἥθος τοῦ πλ. β'. σώζει χαρακτῆρα παθητικὸν ἀρμόζοντα εἰς ἄσματα ἐπικήδεια καὶ εἰς μελέτας ὑψηλάς καὶ θείας ὡς ἐμφαίνεται εἰς τὰ Στιχηραρικὰ καὶ Παπαδικὰ μέλη αὐτοῦ. Εἰς δὲ τὰ Εἰρημολογικά, σώζει χαρακτῆρα διπλασίως ἡδονικώτερον τοῦ Δευτέρου ἥχου». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδὴ, σ. 121.

<sup>630</sup> Βλ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, ὅπ.π., σ. 77: «Τὸ ἥθος τοῦ βαρέος ἥχου κλίνει πρὸς τὸ ἡσυχαστικό. Τὰ ἐναρμόνια μέλη του εἶναι γαλήνια καὶ εἰρηνικά, ἐνῶ τὰ διατονικὰ παρουσιάζονται πανηγυρικά». Ὁπως δναφέρει ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος, «τὸ ἥθος τοῦ βαρέως ἥχου κλίνει τὸ μὲν ἐκ τοῦ Γα πρὸς τὸ ἀπλοῦν πρᾶπον καὶ εἰρηνικὸν καὶ ἀντιθέτως πρὸς τὸ ἐξορμητικὸν τοῦ τρίτου δυνάμενον μετριάζειν καὶ κατακοιμίζειν τὰ πνεύματα. Τὸ δὲ ἐκ τοῦ Ζω... κλίνει εἰς τὸ μελωδικὸν καὶ εὐηχον». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδὴ, σ. 134.

<sup>631</sup> Βλ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, Μουσική, ὅπ.π., σ. 4. Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «τὸ ἥθος τοῦ πλαγίου τετάρτου ἥχου εἶναι καὶ αὐτὸ ἡσυχαστικό, καὶ τὰ μέλη του διακρίνονται γιὰ τὴν σεμνότητα καὶ ιεροπρέπειά τους». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Μορφολογία, ὅπ.π., σ. 78. Ὁπως ἀναφέρει ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος, «τὰ δύο συστήματα τοῦ πλ. δ'. διαπασῶν καὶ τετράχορδον σώζουσι χαρακτῆρα ἡγεμονικὸν καὶ μεγαλοπρεπῆ, ἡ βραδεία αὐτοῦ ἀγωγὴ συμβάλλει μεγάλως εἰς τὸ σεμνὸν ἥθος του». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδὴ, σ. 142. Περὶ τῶν χαρακτηριστικῶν τῶν δικτὸν ἥχων βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὀκταχία, ὅπ.π., σ. 53.

<sup>632</sup> ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, Μελουργία, ὅπ.π., σ. 4. Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, «γιὰ τὶς λαμπρές Δεσποτικὲς καὶ Θεομητορικὲς γιορτὲς χρησιμοποιοῦν ἥχους διατονικοὺς ἢ ἐναρμονίους, χαρμόσυνους καὶ μὲ ἥθος

διαφορότητα τοῦ κάθε ἥχου διαφέρεται στὸ δτὶ κάθε ἥχος ἔχει διαφορετικὰ διαστήματα μεταξὺ τῶν φθόγγων<sup>633</sup>. Ἀκόμη ἡ διαφορότητα τῶν ἥχων διαφέρεται καὶ στὴ διαφορετικὴ σειρὰ καὶ διαδοχὴ τῶν διαστημάτων κάθε ἥχου<sup>634</sup>. Αὐτὴ ἡ διαφορὰ τῶν διαστημάτων εἶναι ποὺ κάνει τὸν χαρακτῆρα ἐνὸς ἥχου χαρμόσυνο ἢ πένθιμο<sup>635</sup>. Παράλληλα ὑπάρχουν καὶ ὕμνοι, οἱ δῆποι εἶναι γραμμένοι καὶ στοὺς ὀκτὼ ἥχους, εἶναι δηλαδὴ ὀκτάρχοι<sup>636</sup>.

Στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ὀκτὼ βασικοὺς ἥχους, ὑπάρχουν καὶ ἄλλες ὑποδιαιρέσεις τῶν ἥχων, οἱ

---

παντηγνωικό, ἐνῷ γιὰ τὶς ἄλλες γιορτές, ἥχους χρωματικοὺς μὲ ἥθος συσταλτικό». ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *Εἰδομολόγιον*, σ. 61, ὑποσημ. 43.

<sup>633</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσικὴ*, ὄπ.π., σ. 11.

<sup>634</sup> Ἡ σειρὰ τῶν διαστημάτων τοῦ πλ. Δ' ἥχου π.χ. εἶναι: 12-10-8-12-12-10-8, ἐνῷ τοῦ πλ. Β' εἶναι: 6-20-4-12-6-20-4.

<sup>635</sup> Τὸ διάστημα τρίτης NH-BOY στὸν πλάγιο τοῦ τετάρτου, τὸ δῆποι εἶναι 22 μόρια, κάνει τὸν ἥχο νὰ εἶναι χαρμόσυνος, ἐνῷ τὸ διάστημα ΠΑ-ΓΑ στὸν πρῶτο καὶ πλάγιο πρῶτο ἥχο, τὸ δῆποι εἶναι 18 μόρια, κάνει τοὺς ἥχους αὐτοὺς νὰ εἶναι λυπημένοι καὶ πένθιμοι. Τὸ ἵδιο συμβαίνει καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ. Τὸ διάστημα NTO-ΜΙ, ποὺ εἶναι δύο τόνοι, δημιουργεῖ χαρμόσυνο ἀκουσμα, ἐνῷ τὸ διάστημα ΡΕ-ΦΑ ποὺ εἶναι ἐνάμισυ τόνος δημιουργεῖ τὸ λυπημένο ἀκουσμα. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Θεωρία*, ὄπ.π., σ. 8 καὶ σο. 15-16. Ἀντίθετα μὲ αὐτὴ τὴν ἀποψή, ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ ἀπαγόρευε ἔνα κομμάτι νὰ τελειώνει μὲ διάφωνο διάστημα, δηλαδὴ μὲ διάστημα 3ης. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος, γιὰ τὸν δῆποι οἱ συνθέτες, ἀκόμη καὶ τοῦ 16ου αἰώνα, δὲν εἶχαν τὸ δικαίωμα, ἀν καὶ πολλὲς φορὲς τὸ ἔκαναν, νὰ τελειώνουν ἔνα ἔργο μὲ διάστημα 3ης, καὶ τὸ τελείωναν μὲ διάστημα 5ης, τὸ δῆποι θεωρεῖτο, μὲ βάση τὰ τότε ἀκούσματα, σύμφωνο. Αὐτὸς ἔδινε μὰ ἀκαθόριστη ἐντύπωση, οὕτε δηλαδὴ χαρούμενο οὕτε λυπημένο, ἀφοῦ τὸ διάστημα, ποὺ καθορίζει τὰ δύο αὐτὰ αἰσθήματα, εἶναι τὸ διάστημα 3ης. Αὐτὴ ἡ αἰσθηση τῶν διαστημάτων, ἡ δῆποια ὑπῆρχε στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, διατηρήθηκε ἀκόμη καὶ σὲ ἐγχειρίδια σύγχρονης ἀρμονίας, ὅπου τὰ διάστηματα 8ης, 5ης καὶ 4ης δονομάζονται τέλεια σύμφωνα διαστήματα, ἐνῷ τὰ διαστήματα 3ης καὶ 6ης δονομάζονται ἀτελῆ σύμφωνα διαστήματα. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸς βλ. NEF, *Ιστορία*, σ. 43-44. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Εὐάγγελος Παπανούτσος «τὰ διατονικὰ διαστήματα ταιριάζουν στὴν ἔκφραση συναισθημάτων εἰρηνικῶν ἢ χαρούμενων, ἀλλὰ ‘μετρημένων’, οἱ χρωματικοὶ ἥχοι αὐξημένοι ἢ ἐλαττωμένοι ταιριάζουν σὲ παθητικὰ καὶ ὑπερβολικὰ συναισθήματα». ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αἰσθητικὴ*, ὄπ.π., σ. 381.

<sup>636</sup> Τέτοια ὀκτάρχα μελωδήματα εἶναι τὸ «Θεοτόκε Παρθένε...» καθώς καὶ τὸ Δοξαστικὸ τῶν ἐστερίων τῆς ἑορτῆς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου «Θεαρχίω νεύματι...». Ὁπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, ἐκ μέρους τοῦ μελωδοῦ ἀπαιτεῖται εὐφυΐα γιὰ νὰ μπορέσει νὰ μεταβεῖ διμαλὰ ἀπὸ ἔνα γένος σὲ ἄλλο, ἢ ἀπὸ ἔνα ἥχο σὲ ἄλλο, μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ μὴν καταστρέφεται ἡ σύνδεση τῶν μερῶν καὶ ἡ ἐνότητα τοῦ ἔργου. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Θεοτόκος*, ὄπ.π., σ. 14, ὑποσημ. 10.

όποιες παράγονταν και δημιουργούνταν διαφορετικές έντυπώσεις και διαφορετικά συναισθήματα στήν ψυχή τοῦ ἀκροατῆ<sup>637</sup>. Υπάρχουν οἱ φθορές<sup>638</sup> καὶ οἱ χρόες<sup>639</sup>, οἱ ὄποιες ἀλλάζουν τὸν ἥχο, μέσα στὸν ἴδιο ὕμνο, καὶ ἔτσι δημιουργούνταν διαφορετικά συναισθήματα, ἐνῷ ἀκοῦμε τὸν ἴδιο ὕμνο. Ἐτσι, λ.χ., σταν στὸ κείμενο τοῦ ὕμνου ὑπάρχει ἡ λέξη «ἀμαρτία» ἢ ἡ φράση «δουλεία τοῦ ἀλλοτρίου», ὁ ἥχος μετατρέπεται σὲ πλ. β' ἢ σὲ β', γιὰ νὰ δεῖξουν ὅχι μόνο τὰ λόγια, ἀλλὰ καὶ ἡ μελωδικὴ γραμμή, ὅτι ἡ ἀμαρτία καὶ ὁ διάβολος εἶναι κάτι κακὸ καὶ θανάσιμο γιὰ τὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου<sup>640</sup>. Οἱ φθορές καὶ οἱ χρόες σκοπὸ ἔχουν καὶ αὐτές, ὅπως

<sup>637</sup> Βλ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 4: «Ἐπειτα διὰ τῶν ὑποδιαιρέσεων τῶν 8 ἀρχικῶν ἥχων παράγονται ἄλλαι ποικιλίαι μελῶν καὶ ἐντυπώσεων καὶ αἰσθημάτων ὑπὲρ τὰ τεσσαράκοντα· ἀλλὰ καὶ ἡ ἐν ἐνὶ καὶ τῷ αὐτῷ ἥχῳ ἀνάμειξις ἑτέρων ἥχων ἢ τῶν αὐτῶν γενῶν, διατονικοῦ μετὰ διατονικοῦ, χρωματικοῦ μετὰ χρωματικοῦ, ἐναρμονίου μετὰ ἐναρμονίου ἢ ἑτέρων γενῶν, διατονικοῦ μετὰ χρωματικοῦ ἢ ἐναρμονίου μετὰ χρωματικοῦ καὶ διατονικοῦ ἢ ἐναρμονίου καὶ ἐναρμονίου μετὰ διατονικοῦ ἢ χρωματικοῦ γεννῆται ποικιλίας πλῆθος ἀμέτρητον, ἐντυπώσεων καὶ αἰσθημάτων, καὶ δὴ τοιούτων αἰσθημάτων, ἀπέρι ὑψοῦσιν ἡμᾶς ὑπεράνω ἡμῶν αὐτῶν, τὰ δόπια μεταρρυθμίσαι καὶ μεταφέρουσιν ἡμᾶς εἰς ἄλλας σφαίρας, εἰς σφαίρας οὐρανίους καὶ πνευματικάς».

<sup>638</sup> Βλ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεωρία*, σ. 99: «Ἐκτὸς τῶν μαρτυριῶν, ἔκαστον γένος ἔχει καὶ σημεῖά τινα ἴδιαίτερα, μὲ τὰ δόπια φανερώνεται ἡ μεταβολὴ τοῦ μέλους, δηλ. ἡ μετάβασις ἀπὸ ἐνὸς γένους εἰς ἔτερον. Τὰ σημεῖα αὐτὰ ὀνομάζονται φθοραί, (ἐπειδὴ φθείρουν τὸ προηγούμενον μέλος, δηλ. μεταβάλλουν αὐτὸ ἀπὸ διατονικοῦ εἰς χρωματικὸν ἢ ἐναρμόνιον, ἢ ἀπὸ χρωματικοῦ εἰς διατονικὸν κλπ.)». Βλ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ, *Μέθοδος*, σσ. 38-39. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, *Χορδή*, ὅπ.π., σ. 47. ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ, *Μέθοδος*, σσ. 54-57. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Όκταρχία*, ὅπ.π., σ. 133 ἐξ.

<sup>639</sup> Ἡ εἰδικὴ διαιρεση τοῦ γένους ὀνομάζεται στήν ἀρχαία Ἑλληνικὴ μουσικὴ χρόα. Βλ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεωρία*, ὅπ.π., σσ. 107-110. ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ, *Μέθοδος*, ὅπ.π., σ. 57. Οἱ χρόες ἐντάσσονται μέσα στὸ κεφάλαιο τῶν φθορῶν, ἀπλά, γιὰ νὰ διακρίνονται ἀπὸ τὶς φθορές, ὀνομάζονται καὶ χρόες. Οἱ χρόες εἶναι τρεῖς, καὶ ὀνομάζονται ζυγός ἢ διπλῆ δίεση, κλιτὸν ἢ ἡμιφθορο καὶ σπάθη ἢ ὑφεσοδίεση. Βλ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ, *Μέθοδος*, ὅπ.π., σ. 39-40. Ὁ Γεώργιος Κωνσταντίνου ἀναφέρει ὅτι τὰ τρία σημεῖα, ζυγός, κλιτὸν καὶ σπάθη ἐπεκράτησε νὰ λέγονται ἀπὸ τὴ μουσικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ 1881-83 καὶ μετὰ χρόες, ἀντὶ φθορές. Βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, *Θεωρία*, σσ. 219-220.

<sup>640</sup> Παραθέτουμε δειγματοληπτικὰ δύο παραδείγματα φθορῶν. Πρῶτο παράδειγμα φθορᾶς εἶναι στὸν ἥχο πλ. δ' σύντομο, στὰ κεκραγάρια τοῦ ἐσπερινοῦ, στὸν ὕμνο «Χαῖρε, Σιών ἄγια...». ἐκεῖ τὰ λόγια ἀναφέρονται στήν ἀμαρτία («ἄφεσιν ἀμαρτιῶν»), καὶ ἔτσι ὁ ἥχος μετατρέπεται ἀπὸ πλ. δ' σὲ πλ. β', οὗτως ὥστε ἡ μελωδία νὰ ἀποδώσει τὸ νόημα, ποὺ ἀναφέρουν τὰ λόγια. Ἐπειδὴ, λοιπόν, στὰ λόγια ἀναφέρεται ἡ λέξη ἀμαρτία, ὁ ἥχος ἀλλάζει, καὶ

καὶ οἱ διάφοροι ἥχοι, νὰ ἀποδώσουν καλύτερα καὶ πειστικώτερα τὸ νόημα τοῦ κειμένου. Δέν μποροῦν δόμως νὰ αὐτονομηθοῦν καὶ νὰ λειτουργοῦν ἀνεξάρτητα καὶ ἀνεξέλεγκτα ἀπὸ τὸ κείμενο. Ἡ ρυθμική, καὶ κυρίως ἡ μελωδικὴ ποικιλία τῶν ὀκτώ ἥχων, καθὼς καὶ οἱ διάφορες ἐναλλαγές ἢ μετατροπίες<sup>641</sup>, διποτὲ ὀνομάζονται στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ οἱ ἐνναλλαγές διὰ τῶν φθιορῶν τῶν διαφόρων ἥχων, καθὼς καὶ τῶν χροῶν, δημιουργοῦν τὰ ἀνάλογα

---

μετατρέπεται σὲ ἔνα ἥχο πιὸ πένθιμο, γιὰ νὰ μᾶς δείξει καὶ διὰ τῆς μουσικῆς ὅτι ἡ ἀμαρτία εἶναι κάτι κακὸ γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου. Βλ. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ, Ἀναστασιματάριον, σ. 474. Δεύτερο παράδειγμα φθιορᾶς εἶναι στὸν ἥχο πλάγιο δ' σύντομο, στὰ «Πασαπνοάρια», στὸ τροπάριο «Κύριε, εἰ καὶ κριτηρίῳ παρέστης...». ἐκεῖ λοιπόν, ποὺ τὸ τροπάριο ἀναφέρεται στὴ δουλεία τοῦ ἀλλοτρίου («ἐκ τῆς δουλείας τοῦ ἀλλοτρίου...»), ὁ ἥχος μετατρέπεται ἀπὸ πλ. δ' σὲ β'. Βλ. ὅπ.π., σ. 479. Ἀπὸ τὰ παραπάνω παραδείγματα βλέπουμε ὅτι, ὅχι μόνο τὰ λόγια, ἀλλὰ καὶ ἡ μουσικὴ διδάσκει καὶ νουθετεῖ τὸν χριστιανό. Αὐτὰ ἦταν παραδείγματα χρήσης φθιορᾶς. Ἐνα παράδειγμα χρόας εἶναι στὸν Πολυέλεο «Ἐπὶ τὸν ποταμὸν Βαβυλῶνος...» σὲ ἥχο γ', στὸν στίχο «Κολληθεὶη ἡ γλῶσσα μου τῷ λάρυγγι μου...». Ἐκεῖ, λοιπόν, ἐπειδὴ στὰ λόγια ἀναφέρονται οἱ λέξεις «Κολληθεὶη ἡ γλῶσσα μου τῷ λάρυγγι μου», δηλαδὴ «μακάρι νὰ κολληθεῖ ἡ γλῶσσα μου στὸν λάρυγγά μου», μπαίνει ἡ σπάθη, ἡ ὁποία εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς χρόές, ποὺ ἀπέμειναν σήμερα, καὶ ἔτσι ἀλλάζει τὴ μελωδικὴ γραμμὴ, γιὰ νὰ ἀποδοθεῖ διὰ τῆς μελωδίας καλύτερα τὸ νόημα τῶν λόγων καὶ γιὰ νὰ μᾶς δείξει ὅτι τὰ λόγια ἀναφέρονται σὲ κάτι ἐπώδυνο καὶ ὀδυνηρὸ γιὰ τὸν ἀνθρώπο. Βλ. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ, τ. Β', ὁρθορ., σ. 19. Στὸν ἐν λόγω Πολυέλεο «Ἐπὶ τὸν ποταμὸν Βαβυλῶνος...» εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἀρμονικὴ ἀλυσίδα (παλιλογία), ἡ ὁποία ὑπάρχει στοὺς πρώτους δύο στίχους. Προβλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 24, ὑποσημ. 22. Περὶ τῶν Πολυελέων γενικὰ καθὼς καὶ τῆς μορφολογικῆς δομῆς τους βλ. ὅπ.π., σ. 22, ὑποσημ. 18 καὶ σ. 23, ὑποσημ. 20. Ὁπως ἀναφέρει ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος, «πολλαὶ θέσεις τοῦ πλ. β'. ἀπαντῶνται μεταξὺ μελωδικῶν γραμμῶν τοῦ Διατονικοῦ γένους ἐπὶ λέξεων, ἡ φράσεων, δηλουσῶν πάθος, φόβον, λύπην καὶ τὰ παρόμοια· ἀλλὰ καὶ πολλαὶ διατονικαὶ θέσεις ἀπαντῶνται μεταξὺ μελωδικῶν γραμμῶν τοῦ πλ. β'. ἐπὶ λέξεων ἡ φράσεων, δηλουσῶν χαράν, νίκην, εὐθυμίαν καὶ τὰ παρόμοια· διὰ τῶν τοιούτων μεταβολῶν ἡ Β. Μουσικὴ καλλωπίζει συχνάκις τὰς διαφόρους τῶν ἥχων μελωδίας». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδὴ, ὅπ.π., σ. 121.

<sup>641</sup> Βλ. KENNEDY, *Dictionary*, ὅπ.π., σ. 424: «Μετατροπία εἶναι ἡ διαδικασία τοῦ περάσματος ἀπὸ μιὰ κλίμακα σὲ ἄλλη». Βλ. Kitson, *Harmony*, ὅπ.π., σ. 34 (2).: «Μετατροπία εἶναι ἡ ἀλλαγὴ ἀπὸ μιὰ κλίμακα σὲ ἄλλη στὴν πορεία ἐνὸς τμήματος μιᾶς συνθέσεως μὲ εξελικτικὸ μουσικὸ τρόπο (ὅχι ἀπλὰ μὲ τὸ νὰ σταματῶ καὶ νὰ ξεκινῶ ξανὰ σὲ μιὰ καινούργια κλίμακα) καὶ σὰν μέρος τοῦ ἐπίσημου δργανισμοῦ τοῦ ἔργου. Οἱ πιὸ ἀπλές καὶ πιὸ φυσικές μετατροπίες εἶναι στὶς σχετικὲς κλίμακες (ἢ συνοδεὶς κλίμακες), π.χ. στὴ σχετικὴ ἐλάσσονα ἡ μείζονα, στὴ δεσπόζουσα καὶ στὴ σχετικὴ τῆς ἐλάσσονα ἡ μείζονα καὶ στὴν ὑποδεσπόζουσα καὶ στὴ σχετικὴ τῆς ἐλάσσονα ἡ μείζονα».

συναισθήματα και βιώματα στήν ψυχή τοῦ ἀκροωμένου και «ψυχῆ τε καὶ σῶματι» συμμετέχοντος στὴ λατρεία πιστοῦ<sup>642</sup>.

Οσον ἀφορᾶ τὴ σύνθεση ἐνὸς μέλους, ὁ μελουργὸς βρίσκει, εἴτε μιὰ λέξη, εἴτε μιὰ φράση ἀπὸ τὸ ποιητικὸ κείμενο, μὲ τὴν ὅποια ἔξυμνεῖται μιὰ ἀρετὴ τῆς Θεοτόκου ἢ ἔνα κοσμοσωτήριο γεγονὸς καὶ ἐκεῖ τοποθετεῖ τὸ βάρος τῆς σύνθεσής του. Ἡ λέξη ἢ φράση αὐτὴ συνήθως βρίσκεται στὸ μέσον ἢ πρὸς τὸ τέλος τοῦ ὑμνοῦ<sup>643</sup>. Αὐτὴ ἢ μορφολογικὴ ἔκβαση τῆς μελωδίας παρατηρεῖται σὲ διάφορους ὑμνούς, ὅπως στὸ χερουβικὸ ἢ στὰ πρῶτα θεοτοκία τῶν ἥχων<sup>644</sup>, βοηθᾶ δὲ τὸν ἀκροατὴ στὸ νὰ εἶναι συνεχῶς ἢ προσοχή του στραμμένη πρὸς τὰ ψαλλόμενα, ἀφοῦ ὑπάρχει αὐτὴ ἢ μορφολογικὴ ποικιλία τῆς μελωδίας. Ὁχι μόνον ἢ δοιμὴ τῆς μουσικῆς, ὀλλὰ πολλὲς φορὲς καὶ αὐτὲς οἱ μελωδικὲς γραμμὲς προσαρμόζονται ἀνάλογα μὲ τὸ νοηματικὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου. Ὄταν ὑπάρχουν στὸ ποιητικὸ κείμενο οἱ λέξεις «οὐρανός», «ἄνω Ιερουσαλήμ», «ἐπουράνια» ἢ «ἔπαρσις τῶν χειρῶν μου» τότε ἢ μελωδικὴ γραμμὴ ἀνεβαίνει πρὸς τὰ ἄνω, ἀκριβῶς γιὰ νὰ τονίσει τὸ νοηματικὸ περιεχόμενο τῶν λέξεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου<sup>645</sup>. Ὄταν πάλιν ὑπάρχουν στὸ ποιητικὸ κείμενο οἱ λέξεις «γῆ», «καταχθόνια», «Ἄδης» ἢ «ἐπίγεια», τότε ἢ μελωδικὴ γραμμὴ κατεβαίνει πρὸς τὰ κάτω, πάλιν ἀκριβῶς γιὰ νὰ δείξει τὴ θεολογικὴ ἀλήθεια ὅτι τὰ καταχθόνια καὶ ὁ Ἄδης εἶναι

<sup>642</sup> Περὶ τῶν μαρτυριῶν, τῶν φθορῶν, καθὼς καὶ τῶν μετατροπιῶν βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 18. Περὶ τῶν συναισθημάτων, τὰ ὅποια γεννῶνται στὸν ἀκροατὴ ἀπὸ τὶς διάφορες ἐναλλαγὲς τῶν ἥχων, βλ. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, *Θεοτόκος*, ὅπ.π., σσ. 13-14.

<sup>643</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 17-18.

<sup>644</sup> Περὶ τῶν ἔξαρσεων, οἱ ὅποιες ὑπάρχουν σὲ διάφορες λέξεις ἢ φράσεις στὰ πρῶτα θεοτοκία τῶν ἥχων, βλ. ὅπ.π., σσ. 18-19, ὑποσημ. 15.

<sup>645</sup> Εἰς ἐπίρρωση τῆς θέσεως αὐτῆς βλ. 1) Τὸ ἴδιόμελο τῶν αἰνῶν τοῦ ὅρθρου τῆς Μ. Δευτέρας «Ἐρχόμενος δὲ Κύριος...» στὸ στίχο «καὶ συνανυψῶ ὑμᾶς εἰς τὴν ἄνω Ιερουσαλήμ». Βλ. ΠΡΙΓΓΟΥ, *Ἐβδομάς*, σσ. 16-17. 2) Τὸ Α' ἑωθινὸ τοῦ Α' ἥχου στὴ φράση «διὰ τὴν χαμόθεν ἔπαρσιν». Βλ. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ, *Ἀναστασματάριον*, ὅπ.π., σσ. 50-51. 3) Τὸ δογματικὸ θεοτοκίο τοῦ πλ. Δ' ἥχου, στὸν στίχο «οὐ βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν». Βλ. ὅπ.π., σσ. 358-359. 4) Τὸ δογματικὸ θεοτοκίο τοῦ Α' ἥχου στὴ φράση «πολεμήσει τοὺς ἐχθρούς». Βλ. ὅπ.π., σσ. 18-19. Στὸ πρῶτο θεοτοκίο τοῦ ἑσπερινοῦ τοῦ πλ. Α' ἥχου στὴ λέξη «ἄμεμπτος», ἢ μελωδικὴ γραμμὴ ἀνεβαίνει πάλι πρὸς τὰ ἄνω, καὶ κάνει καὶ ἔνα ὠραῖο πλατειασμό, ἔτσι ώστε νὰ ἀποδώσει τὸ νόημα τοῦ ποιητικοῦ κειμένου καθὼς καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Υπεραγία Θεοτόκος ἡταν ἀμεμπτος καὶ καθαρὴ ἀπὸ κάθε μολυσμὸ καὶ ἀμαρτία. Βλ. ὅπ.π., σσ. 209-210. Σ' ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ἢ μελωδικὴ γραμμὴ ἀνεβαίνει πρὸς τὰ πάνω.

κάτι κακό, καὶ γι' αὐτό, ἀνθρωπομορφικὰ σκεπτόμενοι, βρίσκονται πρὸς τὰ κάτω<sup>646</sup>.

Τὴν ἴδια λειτουργικότητα, ποὺ ἔχουν οἱ ἥχοι τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἔχει κατὰ κάποιο τρόπο καὶ ὁ λόγος. Ὅπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Χρ. Βάντσος, διὰ μέσου τῆς γλώσσας ἀνταλλάσσονται αἰσθήματα καὶ συναισθήματα, καλλιεργεῖται τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἡ μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων συνεργασία<sup>647</sup>. Τὰ ἀποτελέσματα, ποὺ ἔχει στὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου ὁ λόγος, ἐνισχύονται καὶ γίνονται πιὸ ἐμφανῆ μὲ τὴ γλῶσσα τῆς μουσικῆς. Ὅπως ἀναφέρει ὁ μητροκαθηγητὴς Δ. Ψαριανός, ἡ ψαλμωδία εἶναι ἡ καλύτερη γλῶσσα τῆς θεολογίας καὶ τοῦ κηρύγματος, γιατὶ ὅσα δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε πολλές φορὲς μὲ τὰ λόγια, τοὺς λογισμοὺς καὶ τὰ συναισθήματα, τὰ ἐκφράζονται μὲ τὴν ψαλμωδία<sup>648</sup>. Διὰ μέσου τῶν ὕμνων καὶ τροπαρίων ἐκφράζονται οἱ ὑψηλές ἀλήθειες, καθώς καὶ τὰ δόγματα τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας<sup>649</sup>, γι' αὐτὸ καὶ ὑπάρχουν στὴν δρθόδοξη ὕμνολογία κάποια θεοτοκία, ποὺ ὀνομάζονται

<sup>646</sup> Στὸ Α' ἑωθινὸ Δοξαστικὸ σὲ ἥχο Α', στὴ φράσῃ «καὶ προσκυνήσαντες αὐτὸν» ἡ μελωδικὴ φράσῃ κατέρχεται μέχρι τὸν κάτω ΔΙ, καὶ ἔτσι μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο δείχνει μὲ τρόπο παραστατικὸ τὴν κίνηση τῆς προσκυνήσεως. Βλ. ὅπ.π., σσ. 50-51. Στὸ ἴδιο ἑωθινὸ στὴ φράσῃ «ἐξαπεστέλλοντο» πάλιν κατέρχεται στὸ κάτω ΔΙ, ἀκριβῶς γιὰ νὰ τονίσει τὸ νόημα τῆς λέξεως «ἐξαπεστέλλοντο» καὶ νὰ τὸ ἀντιδιαστέίλει μὲ τὸ νόημα τῆς προηγούμενης φράσεως «εἰς τὴν ὑπ' οὐρανόν». Βλ. ὅπ.π., σσ. 50-51. Στὸν πολυέλαιο «Ἐπὶ τὸν ποταμὸν Βαβυλῶνος» στὸν στίχο «καὶ ἐκλαύσαμεν» ἡ μελωδικὴ γραμμὴ κατέρχεται στὸν κάτω ΓΑ, ἀκριβῶς γιὰ νὰ δείξει ὅτι ἡ λέξη «ἐκλαύσαμεν» εἶναι κάτι ὀδυνηρὸ γιὰ τὸν ἀνθρώπο. Βλ. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ, ὅπ.π., τ. 2 σ. 17. Στὸ πρῶτο θεοτοκίο τοῦ Δ' ἥχου, στὸν στίχο «φθαρεῖσαν τοῖς πάθεσι» ἡ μελωδικὴ γραμμὴ κατέρχεται στὸ κάτω ΔΙ, ἀκριβῶς γιὰ νὰ τονίσει τὸ γεγονός ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Θεοῦ, δηλαδὴ ὁ ἀνθρώπος, ἔχει φθαρεῖ ἐξ αἰτίας τῶν παθῶν. Βλ. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ, Ἀναστασιματάριον, ὅπ.π., σσ. 162-163. Στὸ Δ' ἑωθινὸ σὲ ἥχο Δ' στὸν στίχο «ὅφθος ἦν βαθὺς» ἡ μελωδικὴ γραμμὴ κατέρχεται πάλι στὸν κάτω ΔΙ, ἀκριβῶς γιὰ νὰ τονίσει ὅτι οἱ μυροφόροις γυναῖκες πῆγαν στὸ μνημεῖο πολὺ πρωὶ. Στὸ Η' ἑωθινὸ σὲ ἥχο πλ. Δ' «Τὰ τῆς Μαρίας δάκρυα...» στὸν στίχο «οἴλα γυνὴ ἀσθενής», πάλι ἡ μελωδικὴ φράσῃ κατέρχεται στὸ κάτω ΔΙ, γιὰ νὰ ἀποδώσει τὸ νόημα τῆς φράσεως, ὅτι δηλαδὴ ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ ἦταν καὶ αὐτὴ γυναῖκα ἀσθενής. Περὶ τῶν «θέσεων» στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταχήα, ὅπ.π., σ. 82.

<sup>647</sup> Βλ. ΒΑΝΤΣΟΥ, Ποιμαντική, τ. Α', σ. 30.

<sup>648</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, ὅπ.π., σσ. 122-123.

<sup>649</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, Μελουργία, ὅπ.π., σ. 4: «Ἡ ψαλμωδία ἀποτελεῖ μάθημα θεολογίας, ωνθιμέει ἐπαριβῶς τὴ ζωὴ τῶν πιστῶν καὶ τοὺς χειραγωγεῖ 'πρὸς δογμάτων ἀκριβειαν'».

«Δογματικά»<sup>650</sup>. Η δρθόδοξη ἐκκλησιαστική μουσική ἐπενδύει καὶ περιβάλλει τοὺς ὑμνους μὲ ἔξαισιες μελωδικές γραμμές, καὶ ἔτσι μποροῦν πιὸ εὔκολα διὰ τῆς μουσικῆς νὰ ἀποτυπωθοῦν στὴ μνήμη τοῦ ἀνθρώπου τὰ διάφορα μηνύματα, τὰ διότια θέλουν νὰ μεταδώσουν οἱ ὑμνοί.

Οἱ ψαλμοί τοῦ Δαβίδ, ὅπως ἀναφέρει ὁ Μ. Βασίλειος, παρέχουν στὴν ψυχὴ τοῦ πιστοῦ πολλὲς ὠφέλειες καὶ πολλὰ εὐεργετήματα: «Ψαλμὸς γαλήνη ψυχῶν, βραβευτὴς εἰρήνης, τὸ θιρυβίον καὶ κυμαῖνον τῶν λογισμῶν καταστέλλων. Μαλάσσει μὲν γὰρ τῆς ψυχῆς τὸ θυμούμενον, τὸ δὲ ἀκόλαστον σωφρονίζει. Ψαλμὸς φιλίας συναγωγός, ἔνωσις διεστώτων, ἔχθραινόντων διαλλακτήριον... Ψαλμὸς δαιμόνων φυγαδευτήριον, τῆς τῶν ὀγγέλων βοηθείας ἐπαγωγή· ὅπλον ἐν φόβοις νυκτερινοῖς, ἀνάπταυσις κόπων ἡμεριῶν· νηπίοις ἀσφάλεια, ἀκμάζουσιν ἐγκαλλώπισμα, πρεσβυτέροις παρηγορία, γυναιξὶ κόσμος ἀρμοδιώτατος. Τὰς ἐρημίας οἰκίζει, τὰς ἀγιοράς σωφρονίζει· εἰσαγομένοις στοιχείωσις, προκοπτόντων αὐξησις, τελειομένων στήριγμα, Ἐκκλησίας φωνή. Οὗτος τὰς ἑορτὰς φαιδρύνει, οὗτος τὴν κατὰ Θεὸν λύπην δημιουργεῖ. Ψαλμὸς γὰρ καὶ ἐκ λιθίνης καρδίας δάκρυνον ἐκκαλεῖται· ψαλμὸς τὸ τῶν ὀγγέλων ἔργον, τὸ οὐράνιον πολίτευμα, τὸ πνευματικὸν θυμίαμα»<sup>651</sup>.

<sup>650</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Τυπικὴ*, ὅπ.π., σ. 14. Δογματικὰ θεοτοκία στὴν ὑμνολογία τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας ὀνομάζονται τὰ πρῶτα θεοτοκία, τὰ δόποια βρίσκουμε στὸν μικρὸ Ἔσπερινό. Ὁμως καὶ τὰ «πρῶτα θεοτοκία τῶν ἥχων», τὰ δόποια βρίσκουμε στὸν Ἔσπερινὸ κάθε ἥχου, ἀναφέρονται καὶ αὐτὰ σὲ δογματικὲς ἀλλήθειες τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας. Βλ. π.χ. τὸ πρώτο θεοτοκίο: «Τὴν Παγκόσμιον Δόξαν...» ἢ τὸ «Παρηγῆθεν ἡ σκιὰ τοῦ νόμου...». Τὰ «Δογματικὰ Θεοτοκία» ψάλλονται στὸν μικρὸ ἐσπερινὸ τοῦ Σαββάτου, ἐνῶ τὰ πρῶτα θεοτοκία τῶν ἥχων στὸν μεγάλο Ἔσπερινό, μετὰ τὸ Δοξαστικὸ τῶν κεκραγαρίων.

<sup>651</sup> ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, *Ἐρμηνεία εἰς τὸν α΄ Ψαλμόν*, PG, 29b, 212CD-213A. (ΒΕΠΕΣ, τ. 52, σ. 12). Προβλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, ὅπ.π., *Μελουνογία*, σ. 4. Περὶ τῆς «κατὰ Θεὸν λύπης», στὴν δόποια ἀναφέρεται ὁ Μ. Βασίλειος, ἢ τῆς καταστάσεως τῆς χαρομολύπης, δύος δόνομάζεται διαφορετικὰ βλ. ΧΑΜΠΑΚΗ, *Γεροντικόν*, σσ. 176-185. Μέσα στοὺς ὑμνους, τροπάρια ἢ εὐχὲς τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας πολλὲς φορὲς παρακαλοῦμε νὰ μᾶς δώσει ὁ Θεὸς δάκρυα μετανοίας. Στὴν Θ. Εὐχαριστία π.χ. μετὰ τὴ θεία μετάληψη, στὴν εὐχὴν ἐνὸς Ἀνωνύμου στὴν Ὑπεροχή Θεοτόκο, ζητοῦμε ἀπὸ τὴν Παναγία νὰ μᾶς δώσει δάκρυα μετανοίας· «Καὶ παράσχου μοι δάκρυα μετανοίας καὶ ἔξομολογήσεως, εἰς τὸ ὑμνεῖν καὶ δοξάζειν Σε πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς μου».

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ βοηθᾶ τὸν πιστὸν στὸν νὰ ἀποκτήσει τὴν μεγαλύτερη ἀπὸ δλες τὶς εὐαγγελικὲς ἀρετές, δηλαδὴ τὴν ἀγάπη. «Τίς γὰρ ἔτι ἐχθρὸν ἥγεισθαι δύναται μεθ' οὗ μίαν ἀφῆκε πρὸς Θεόν τὴν φωνήν; Ὡστε καὶ τὸ μέγιστον τῶν ἀγαθῶν τὴν ἀγάπην ἡ ψαλμῳδία παρέχεται, οἵσονεὶ σύνδεσμόν τινα πρὸς τὴν ἔνωσιν τὴν συνῳδίαν ἐπινόησασα καὶ εἰς ἐνὸς χοροῦ συμφωνίαν τὸν λαὸν συναρμόζουσα»<sup>652</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅπως τὴν διαμόρφωσαν οἱ Πατέρες, ζωογονεῖ καὶ κρατάνει τὴν πίστην τῶν χριστιανῶν, τὴν πίστην ἐκείνη, ἡ ὅποια περικλείει τὸ πλήρωμα τῆς ἀποκεκαλυμμένης χριστιανικῆς ἀλήθειας<sup>653</sup>. Ἡ ψαλμῳδία, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἱερὸς Χρυσόστομος, βοηθᾶ τὴν ψυχὴν τοῦ πιστοῦ νὰ ἔσεφύγῃ ἀπὸ τὰ γῆνα καὶ κοσμικὰ καὶ νὰ ἀναπτερωθεῖ πρὸς τὰ θεῖα καὶ οὐρανία. Ἐπὶ λέξει λέγει· «Οὐδὲν γάρ, οὐδὲν οὔτως ἀνίστησι ψυχὴν, καὶ πτεροῖ καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττει, καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν, καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ, καὶ πάντων καταγελᾶν τῶν βιοτικῶν, ὡς μέλος συμφωνίας, καὶ ὁυθμῷ συγκείμενον θεῖον ἄσμα»<sup>654</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ προκαλεῖ στὴν ψυχὴν τοῦ ἀκροατῆ ἥ τοῦ φάλτη Ἱερὴ κατάνυξη, ἥ ὅποια βοηθᾶ τὸν πιστόν, καὶ τὸν μυσταγωγεῖ στὰ μυστήρια τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας<sup>655</sup>. Ἡ

<sup>652</sup> ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Ἐρμηνεία εἰς τὸν α΄ Ψαλμόν, PG, 212CD. (ΒΕΠΕΣ τ. 52, σ. 12). Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ὁκταηχία, ὅπ.π., σ. 78. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. τὸν ὑμνὸ τῆς ἀγάπης τοῦ ἀποστόλου Παύλου, Α΄ Κορ. ιγ΄, 1-13. Α΄ Ιω. δ΄, 8. Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, Κλίμαξ, ὅπ.π., Λόγος Α΄, Περὶ τοῦ συνδέσμου τῆς ἐναρέτου τριάδος ἐν ἀρεταῖς, σσ. 373-379, PG 88, 1153D-1160D. Πρβλ. ΡΕΡΑΚΗ, Ἄλλος, ὅπ.π., σ. 50 ἐξ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Πομαντικά, ὅπ.π., σσ. 61-62. Ὁ Γ. Ἀγγελινάρας, ἀναφερόμενος στὶς ὠφέλειες ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴν ψαλμῳδία, σημειώνει μεταξὺ ἄλλων ὅτι καλλιεργεῖ τὴν κορυφαίαν ἀρετήν, δηλαδὴ τὴν ἀγάπην, ἐφ' ὅσον συνδέει τοὺς ὑμνωδοὺς καὶ συναρμόζει τὸν λαὸν σὲ συμφωνία ἐνὸς χοροῦ. Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, Μελουργία, ὅπ.π., σ. 4. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ψαλτική, ὅπ.π., σ. 394.

<sup>653</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, Μελουργία, ὅπ.π., σ. 4. Πρβλ. Α΄ Κορ. ιγ΄, 13. «νυνὶ δὲ μένει πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη, τὰ τρία ταῦτα· μείζων δὲ τούτων ἡ ἀγάπη».

<sup>654</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλ. εἰς τὸν ΜΑ΄ Ψαλμόν, PG 55, 156. Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ψαλτική, ὅπ.π., σ. 392.

<sup>655</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Συμβολὴ, ὅπ.π., σ. 7 καὶ σ. 12. Πρβλ. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σ. 15. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σσ. 13-14. Ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός διαχωρίζει τὴν κατάνυξη ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ συγκίνηση, λέγοντας ὅτι «ἐνίστε ἡ βυζαντινὴ ψαλμῳδία ὑποτιμᾶται ὡς εἶδος τέχνης, καὶ ἀκούονται κατ' αὐτῆς διαμαρτυρία, πάντοτε ὅμως ἐξ ἐκείνων, οἱ ὅποιοι ἀγνοοῦντες τὸν χαρακτῆρα τῆς ὁρθοδόξου λατρείας, διδεῶς τολμοῦν τὴν μῆξιν τῶν Ἱερῶν μετὰ τῶν βεβήλων καὶ συγχέουν τὴν θρησκευτικὴν κατάνυξιν μὲ τὴν καλλιτεχνικὴν»

ψαλμωδία μεταδίδει στὴν ψυχὴν τοῦ πιστοῦ συγκίνηση καὶ ωγος<sup>656</sup>. Διὰ μέσου τῆς κοινῆς ψαλμωδίας καλλιεργεῖται ἀκόμη τὸ διμαδικό πνεῦμα<sup>657</sup>. Μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, ἐκτὸς τοῦ ὅτι καλλιεργεῖται θετικὰ ὁ συναισθηματικὸς κόσμος τοῦ πιστοῦ, ὑποβοηθεῖται καὶ τὸ κηρυγματικὸν ἔργο, τὸ ὅποιο πρέπει νὰ

---

συγκίνησιν, παρίστανται δὲ κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον εἰς τὴν τέλεσιν τῆς θείας Λειτουργίας, καθ' ὃν καὶ εἰς τὴν θεατρικὴν παράστασιν». ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, *Βιζαντινή*, ὅπ.π., σ. 3. Ἀσφαλῶς εἶναι διαφορετικὸ τὸ συναίσθημα τῆς συγκίνησης, τὸ ὅποιο αἰσθάνεται κάποιος, ἀκούγοντας τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν συγκίνησην, τὴν ὅποια αἰσθάνεται, ἀκούγοντας μιὰ συναυλία μὲν ἔργα κλασσικῆς μουσικῆς. Ἀναφερόμενος προφανῶς ὁ π. Ἡ. Ἀλεβίζόπουλος στὴν καλλιτεχνικὴν συγκίνησην, τὴν ὅποια προξενοῦν οἱ ἐκκλησιαστικὲς τέχνες, τονίζει ὅτι «ἡ θεία λατρεία τῆς ἐκκλησίας μας ἔχει ωρίζει ἀπὸ τὰς λατρευτικὰς συνάξεις τῶν διαφόρων θρησκειῶν, τῶν αἰρέσεων, τῶν σχισμάτων ἡ καὶ ἀπὸ τὰς ἴδιωτικὰς προσευχάς, ὅχι κατὰ τὴν κατάνυξιν, τὴν ὅποιαν προξενοῦν τὰ λειτουργικὰ μας κείμενα καὶ ἡ λειτουργικὴ μας τέχνη, ἀλλά, κυρίως, διότι ἐκφράζει καὶ καθιστᾶ πραγματικότητα δλόκληδον τὸ Σῶμα τοῦ Χριστοῦ». ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐκκλησία*, σ. 78. Βλ. ἐπίσης ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Λειτουργία*, ὅπ.π., σ. 125. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελουργία*, ὅπ.π., σ. 4.

<sup>656</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σ. 70. Πρβλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Συμβολή*, ὅπ.π., σ. 12. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ, *Αισθητική*, ὅπ.π., σσ. 370, 392. Οἱερὸς Αὐγουστίνος ἀναγνωρίζει τὴν μεγάλη χρησιμότητα τῆς ψαλμωδίας, ἀφοῦ τὸν πρῶτο καὶ ποὺ ἔγινε ἡ μεταστροφὴ του, συνεκινεῖτο πολὺ ἀπὸ τὴν ψαλμωδία, καὶ ἔκλαιγε. Ἀργότερα βέβαια, ὅταν προχώρησε πιὸ πολὺ στὴν πνευματικὴν ζωὴν, συνεκινεῖτο περισσότερο ἀπὸ τὰ λόγια, καὶ ὅχι ἀπὸ τὴν ψαλμωδία. Θεωροῦσε μάλιστα ἀμάρτημα, ποὺ δεῖται τὴν τιμωρία, τὸ νὰ συγκινεῖται περισσότερο ἀπὸ τὴν μελωδία καὶ ψαλμωδία, παρὸ ἀπὸ τὰ λόγια, τὰ ὅποια συνοδεύει τὴν ψαλμωδία. Βλ. ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΥ, *Ἐξομολογήσεις*, ὅπ.π., σσ. 129-130. Στὸ ἴδιο μῆκος κύματος βρίσκεται καὶ ἡ θέση τοῦ γέροντα Παΐσιου τοῦ Ἀγιορείτου γιὰ τὴν ψαλμωδία. Κατ' ἀρχὴν τὴν θεωροῦσε ἀτελῆ προσευχή, ὅπως καὶ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀσκητικοὺς πατέρες, ἀφοῦ πολλὲς φορές, κατὰ τὴν ὥρα τῆς ψαλμωδίας, διασπάται ἡ προσοχὴ τοῦ Ἱεροψάλτη, καὶ δὲν συγκεντρώνεται στὸ περιεχόμενο τῶν ὕμνων. Ὅμως ἡ ψαλμωδία μετέδιδε στὴν ψυχὴν τοῦ ωγος καὶ συγκίνηση. «Οταν ἔψελνε, σειόταν ὀλόκληρη ἡ ὑπαρξή του, γινόταν ὅλος ἐνθεος, ἡ φωνή του ἔβγαινε μέσα ἀπὸ τὰ βάθη τῆς καρδίας του, καὶ ὁ τρόπος, ποὺ ἔψελνε, σὲ μετέφερε σὲ οὐρανίες σφαῖρες. Βλ. ΙΣΑΑΚ, ὅπ.π., σσ. 493-494. Οἱ γέρων Παΐσιος ἀγαποῦσε ἴδιαιτερα ὡρισμένα μέλη, ποὺ τὰ ἤξερε ἀπ' ἔξω: Τὸ ‘Δύναμις’ τοῦ Νηλέως, τὸ ‘Ἄξιόν ἐστι’ τοῦ Παπανικολάου, σὲ ἦχο πλ. δ’, τὸ ‘Χερουβικό’ τοῦ Φωκαέως σὲ ἦχο δ’, τὸ ‘Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ’, τὸ ‘Ἐκ νεότητός μου’, τὰ ἀργὰ ‘Θεός Κύριος’ τὰ ‘Κοινωνικά’ σὲ β' ἦχο, τὰ ἀργὰ προσόμοια, τὰ δογματικὰ Θεοτοκία κ.ά. Ἐλεγε: «Ἄν σὲ μιὰ ἀγρυπνία ποῦμε καὶ μερικὰ ἀργά, αὐτὰ δίνονταν μεγαλοπρέπεια».

<sup>657</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελουργία*, ὅπ.π., σ. 4. Πρβλ. *Ματθ. ιη'*, 20.

έπιτελεῖ ὁ ποιμένας στὴν ἐνορία<sup>658</sup>. Διὰ τῆς ψαλμωδίας ἀκόμη ἀγιάζεται ὀλόκληρη ἡ κτίση καὶ ὀλόκληρο τὸ ὑλικὸ σύμπαν. Ἀκόμη καὶ ὁ ἀέρας ἀγιάζεται ἀπὸ τὴν ψαλμωδία<sup>659</sup>.

Ἡ ψαλμωδία γαληνεύει καὶ ἡρεμεῖ τὴν ψυχή, ἡ ὅποια βρίσκεται σὲ κατάσταση ὀργῆς, καὶ κοιμίζει τὸ πάθος τοῦ θυμοῦ<sup>660</sup>. Ἀλλη μιὰ εὐεργετικὴ ἐπίδραση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸν ἀνθρωπὸ εἶναι ὅτι αὐτὴ εἶναι πολέμιος τῆς κατ’ ἀνθρωπὸ λύπης<sup>661</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅπως ἀναφέρει

<sup>658</sup> Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελουργία*, ὅπ.π., σ. 4. Ἀσφαλῶς τὸ κήρυγμα δὲν θὰ μποροῦσε μὲ κανένα τρόπο νὰ ὑποκαταστήσει τὸ κέντρο τῆς θείας λατρείας, ποὺ εἶναι ἡ Θεία Εὐχαριστία. Βλ. ΚΑΨΑΝΗ, *Ἐκκλησία*, σ. 67. Περὶ αὐτοῦ βλ. σχετικὰ ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐκκλησία*, σ. 78-79 καὶ 82-84. Πρβλ. ΦΑΡΙΑΝΟΥ, *Ποιμαντικά*, ὅπ.π., σσ. 60-61. ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ, *Παραγγέλματα*, ὅπ.π., σ. 65. Ὁπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Φαριανός, «δὲν πρέπει νὰ λησμονῶμεν τὸ οἰκοδομητικὸν ἔργον, τὸ ὅποιον ἐπιτελεῖ εἰς τὴν θείαν λατρείαν ἡ μουσικὴ, ὡς μέλος, ὡς ‘εῦσημος λόγος’, καὶ ὅχι ὡς ‘ἀδηλος φωνή’, ὡς ὑψηλὴ δηλαδὴ ποίησις, προτρεπομένη τοὺς πιστοὺς εἰς αἰνεσιν τῶν θαυμασίων τοῦ Θεοῦ, εἰς εὐχαριστίαν, εἰς μετάνοιαν καὶ εἰς αἴτησιν τῶν θείων δωρημάτων, δηλαδὴ ὡς ἐμμελὲς κήρυγμα καὶ διδάσκαλία». ΦΑΡΙΑΝΟΥ, *Βιζαντινή*, ὅπ.π., σ. 4.

<sup>659</sup> Βλ. ΦΑΡΙΑΝΟΥ, *Λειτουργία*, ὅπ.π., σ. 125. Πρβλ. *Ρωμ. η'*, 22.

<sup>660</sup> Βλ. ἐνδεικτικὰ ΙΩΑΝΝΟΥ, *Κλῆμαξ*, Λόγος Η', *Περὶ ἀρργησίας καὶ πραότητος*, σσ. 157-165. PG 88, 828B-836B. Πρβλ. ΧΑΜΠΑΚΗ, *Γεροντικόν*, ὅπ.π., σσ. 423-424. Ὁ Μ. Βασίλειος, στὴν ἐρμηνεία του στὸν α' ψαλμό, ἀναφέρει ὅτι τὰ λόγια τῶν ψαλμῶν, λόγω τοῦ ὅτι συνοδεύονται καὶ ἐπενδύονται ἀπὸ τὺς μελωδικὲς γραμμὲς τῆς βιζαντινῆς μουσικῆς, εἶναι εὔκολα στὴν ἀπομνημόνευση, καὶ ἔτσι οἱ πιστοὶ τὰ ψάλλουν, καὶ στὸ σπίτι τους, καὶ στὴν ἀγορά· καὶ ὅταν κάποιος ἔχει γίνει, σὰν θηρίο, ἀπὸ τὸν θυμό, μόλις ἀρχίσει νὰ ψάλλει, τότε φεύγει μακριὰ ἡ ἀγριάδα τῆς ψυχῆς, καὶ ἀμέσως ὁ ἀνθρωπὸς ἡρεμεῖ. Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, *Ἐρμηνεία εἰς τὸν α' Ψαλμόν*, PG, 29b, 212BC. (ΒΕΠΕΣ 52, σσ. 11-12). Πρβλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σ. 392.

<sup>661</sup> Κατὰ Θεὸν λύπη εἶχε ὁ ἀπόστολος Πέτρος, ὁ ὅποιος ἀρνήθηκε τὸν διδάσκαλό του τρεῖς φορὲς καὶ ἀκολούθως ἔκλαυσε πικρά, μετανοῶντας γιὰ τὴν ἀρνησή του. Πρβλ. *Ματθ. κστ'*, 75. *Μάρκ. ιδ'*, 72. *Λουκ. κβ'*, 62. Κατ’ ἀνθρωπὸ λύπη εἶχε ὁ Ἰούδας, ὁ ὅποιος ἔπεσε σὲ ἀπόγνωση καὶ τελικά, ἀντὶ νὰ ὀδηγηθεῖ στὴ μετάνοια, ὅπως ὁ Πέτρος, ὀδηγήθηκε στὴν αὐτοκτονία. Πρβλ. *Ματθ. κξ'*, 5. Περὶ τῆς κατάστασης τῆς χαρομολύπης βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Οκταηχία*, ὅπ.π., σ. 82. Ὁ Ἀγιορείτης γέροντας Παΐσιος πίστευε ὅτι ἡ ψαλμωδία διώχνει καὶ ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν ψυχὴ τὴν λύπη καὶ τὴ στενοχώρια, ποὺ μπορεῖ νὰ περνᾶ κατὰ καιροὺς ὁ ἀνθρωπὸς. Συνιστοῦσε ὅτι δὲν πρέπει τοὺς πειρασμούς, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸν διάβολο, ὅπως ἡ λύπη καὶ ἡ στενοχώρια, νὰ τοὺς πολεμᾶ ὁ μοναχὸς καὶ ὁ πιστός, ποὺ ζεῖ στὸν κόσμο, μὲ τὴ νοερὰ προσευχὴ, διότι ἔτσι ἀνοίγει μέτωπο μὲ τὸν διάβολο, καὶ εἶναι πιὸ δύσκολα τὰ πράγματα, ἀφοῦ εἶναι δύσκολο νὰ τὰ βάλει κανεὶς κατ’ εὐθείαν μὲ τὸν διάβολο, χωρὶς τὴ θεία ἀρωγὴ εἶναι καλύτερα νὰ περιφρονεῖ ὁ πιστὸς τοὺς

Ιωάννης ὁ Χρυσόστομος, πολεμεῖ τὴν ὀκνηρία καὶ φαθυμία<sup>662</sup>. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Μ. Βασίλειος, ὅταν ὑπάρχει ὄμαλότητα καὶ συνεχῆς ροή τῆς ἴδιας κατάστασης, καταλαμβάνει τὴν ψυχὴν ἡ ἀκηδία καὶ φαθυμία: ὅταν ἀντίθετα ὑπάρχουν ἐναλλαγές καὶ ποικιλία στὴν φαλμωδία, τότε ἀνανεώνονται οἱ δυνάμεις καὶ ἐπιθυμίες τῆς ψυχῆς καὶ γίνεται πιὸ νηφάλια καὶ γρηγοροῦσα<sup>663</sup>. Βέβαια οἱ ἐναλλαγές, ποὺ ὑπάρχουν στὴ βιζαντινὴ μουσικὴ, φυθμικὲς<sup>664</sup> καὶ μελωδικές, δὲν εἶναι ἔντονες, οὔτε ὑπάρχουν χορευτικὰ στοιχεῖα<sup>665</sup>. Στὴν φαλμωδία πρέπει νὰ ὑπάρχει πάντοτε ποικιλία καὶ διαφόρων εἰδῶν ἐναλλαγές, γιὰ νὰ μὴν προκαλοῦνται στὴν ψυχὴ τοῦ πιστοῦ μονότονα συναισθήματα καὶ ἀνία<sup>666</sup>. Ὁ ἐκκλησιασμὸς τῶν πιστῶν πρέπει νὰ εἶναι συνειδητὸς

---

βλάσφημους καὶ ἀκάθαρτους λογισμούς, καὶ νὰ χρησιμοποιεῖ σὰν ὄπλο τὴν φαλμωδία, γιὰ νὰ τοὺς διώχνει. Βλ. ΙΣΑΑΚ, ὅπ.π., σ. 494.

<sup>662</sup> Ὁπως ἀναφέρει χαρακτηριστικά, ἐπειδὴ εἶδε ὁ Θεός ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους εἶναι ὀκνηροὶ καὶ φάθυμοι γιὰ τὰ πνευματικά, καὶ δὲν μποροῦν νὰ ὑπομένουν τὸν κόπο, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸν πνευματικὸν ἀγῶνα, ἔσμιξε δύο πράγματα: τὴν μελωδία μαζὶ μὲ τὰ λόγια (προφητεία), καὶ ἔτσι οἱ ἀνθρώποι μὲ πολλὴ προθυμία μποροῦν νὰ φάλλουν ὕμνους καὶ δοξολογίες πρὸς τὸν Θεό.

Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλ. εἰς τὸν ΜΑ' Φαλμόν, .1. PG 55, 156. (ΕΠΕ 5, 576).

<sup>663</sup> Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Ὅροι κατὰ πλάτος Β', Ἀπόκρισις ΛΖ' Έρωτήσεως 5. PG 31, 1016C. (ΕΠΕ 8, 352<sup>2-8</sup>).

<sup>664</sup> Βλ. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ, Μαθήματα, ὅπ.π., σ. 59: «...ό φυθμός ἔχει τὴ δύναμη νὰ εἰσδύῃ στὴν ψυχὴ μας καὶ ἀνάλογα μὲ τὸ εἶδος του νὰ τροποποιῇ τὴν κατάστασίν της. Ἡ δύναμις αὐτὴ ὀνομάζεται ἥθος τοῦ φυθμοῦ». Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, Δογματικοηθικά, ὅπ.π., σ. 94: «Ο ἐν τῇ φαλμωδίᾳ φυθμός, ἀναλόγως τοῦ εἶδους καὶ τοῦ ἥθους του, δημιουργεῖ εἰς τὸν ἀκροατὴν ἀνάλογα συναισθήματα καὶ ψυχικὰς καταστάσεις, διὸ καὶ ἀσκεῖ μεγάλην ἐπίδρασιν εἰς τοὺς πιστοὺς ἐν τῇ κοινῇ λατρείᾳ, ἔνθα ἡ φαλμωδία κατέχει πρωτεύοντα όρολον».

<sup>665</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 93-94: «Οἱ ἐκκλησιαστικοὶ μελωδοὶ ἀπέρριψαν τοὺς ἐντυπωσιακοὺς καὶ θορυβώδεις κοσμικοὺς χορευτικοὺς ὕθυμούς, καὶ διετήρησαν τοὺς πράσους καὶ ἡρέμους, ἥτοι τὸν λεγόμενον δίσημον, τρίσημον καὶ τετράσημον, καθὼς ἐπίσης καὶ τοὺς ἔξ αὐτῶν παραγομένους "συνεπτυγμένους", διὰ τῶν διοπίων ἐπιδιώκεται, καὶ σχεδὸν ἐπιτυγχάνεται ἀπολύτως, ἡ σύμπτωσις τῆς ὕθυμικῆς τονικότητος τοῦ λόγου καὶ τοῦ μέλους τῶν ὕμνων». Βλ. ὅπ.π., σ. 93: «Ο ὕθυμός τῆς ὁρθοδόξου φαλμωδίας εἶναι ποικίλος μὲν, ἀλλὰ σοβαρός. Δὲν ἔχει οὔτε ἔξωτικά, οὔτε χορευτικὰ στοιχεῖα. Οἱ ὑπάρχουσες πλούσιες ὕθυμικὲς ἐναλλαγές φροντίζουν νὰ μὴν κοιμίσουν τὸν ἀκροατή, ἀλλὰ νὰ τοῦ δημιουργήσουν ψυχικὴ ἡρεμία, ἐγρήγορση καὶ προσευχητικὴ διάθεση». Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, Υμνολογία, σ. 5.

<sup>666</sup> Ἡ φαλμωδία, σύμφωνα μὲ τὸν Γ. Ἀγγελινάρα, δὲν πρέπει νὰ εἶναι ὑποτονική, ἄχρωμη καὶ μονότονη, διότι τότε ἡ προσοχὴ τοῦ πιστοῦ ἀφαιρεῖται

καὶ ὅχι ἐπιπόλαιος. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Μ. Ἀθανάσιος, ἡ ἐμμελὴς ἀπαγγελία τῶν ψαλμῶν ἀποβλέπει, ὅχι στὸ νὰ δημιουργηθεῖ στὴν ἀκοή μας μιὰ καλὴ καὶ ὡραία ἀρμονία, ἀλλὰ στὸ νὰ κατασιγάσει καὶ νὰ καταστείλει τὴν ἀτακτη κίνηση τῶν λογισμῶν μέσα στὴ διάνοια τοῦ ἀνθρώπου, καὶ νὰ τὸν βοηθήσει, ἔτσι ὥστε μὲ ἐσωτερικὴ γαλήνη νὰ παρακολουθεῖ τὰ θεῖα λόγια τῶν ψαλμομένων<sup>667</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἔνα ἀντίβαρο πρὸς τὰ κοσμικὰ ἄσματα<sup>668</sup>. Ὁ Ἡρώδης, ἀκούγοντας τὰ πορνικὰ ἄσματα καὶ βλέποντας τὴν κόρη τῆς Ἡρωδιάδας νὰ χορεύει, ἀποφάσισε νὰ ἀποκεφαλίσει τὸν Ἰωάννη Πρόδρομο<sup>669</sup>. Ἡ ψαλμωδία, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἱερὸς Χρυσόστομος στὴν ὄμιλία του μετὰ τὸν σεισμό, ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἀπομακρύνει τὴν ὀκνηρία καὶ φαθυμία, παρηγορεῖ καὶ ἀπομακρύνει καὶ τὸν σωματικὸ πόνο καὶ κόπο<sup>670</sup>.

---

ἀπὸ τὰ ψαλλόμενα. Μὲ τὴν ποικιλία στὴν ψαλμωδία ἀνανεώνεται ἡ ἐπιθυμία τῆς ψυχῆς νὰ συμμετέχει ἐνεργά στὴ θεία λατρεία. Βλ. ΑΓΓΕΛΙΝΑΡΑ, *Μελουργία*, ὄπ.π., σ. 4.

<sup>667</sup> Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, *Πρὸς Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν*, κθ'. PG 27, 41AC. Προβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνὴ*, ὄπ.π., σο. 29-30. Ἡ ἐμμελὴς ἀνάγνωση τῶν ψαλμῶν εἶναι, ὅπως ἀναφέρει ἀκόμη ὁ Μ. Ἀθανάσιος, εἰκόνα καὶ τύπος τῆς ἀταραξίας τῶν λογισμῶν τῆς ψυχῆς. Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, *Πρὸς Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν*, κη'. PG 27, 40C. Προβλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνὴ*, σ. 30.

<sup>668</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, *Ὄμιλία εἰς τὸν ΜΑ' ψαλμόν*, PG 55, 157.

<sup>669</sup> Βλ. *Ματθ. ιδ'*, 1-12. Βλ. *Μάρκ. στ'*, 14-29.

<sup>670</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, *Ὄμιλία μετὰ τὸν σεισμόν*. PG 50, 713: «Ἐὶ γὰρ καὶ ὁ κόπος πολλῷ ἰδρῶτι περιζήσεομένους ὑμᾶς ἐνταῦθα ἥγαγεν, ἀλλ᾽ ἡ τοῦ λόγου διδασκαλία καὶ τὴν ἀρδώστιαν τὴν ἡμετέραν εἰς ὑγίειαν μετέβαλε, καὶ τὸν ὑμέτερον πόνον διὰ τῆς ψαλμωδίας παρεμυθήσατο».

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

### Ο ΠΟΙΜΑΝΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

#### α) Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὴ λατρεία

##### 1) Σχέση ποιμένα και ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι προϊὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς παραδόσεως και ἀποτελεῖ θησαυρὸν γιὰ τὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία. Οἱ μεγάλοι συνθέτες τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὴν κατάνυξη και τὰ μυστικὰ βιώματα τῆς φαλμωδίας, ἐνισχυμένοι ἀπὸ τὴν χάρη τοῦ Ἀγίου Πνευματος, μᾶς παρέδωσαν τὸν ἀστείρευτο πλοῦτο τῆς μουσικῆς μας παραδόσεως. Αὐτὰ τὰ συναισθήματα και τὰ βιώματα δημιουργοῦνται και σὲ ὅσους σήμερα ἀκοῦνε νὰ ἐκτελοῦνται στὶς ἀκολουθίες μαθήματα φαλτικῆς, ποὺ ἐκφράζουν τὸ περιεχόμενο τῆς πίστεως μέσα ἀπὸ τὴν ποικιλία τῶν ὕμνων και τῶν ἥχων. Ἐξετάζουμε πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ χρησιμοποιηθοῦν οἱ ὕμνοι και οἱ φαλμωδίες ἀπὸ τοὺς ποιμένες, ὥστε νὰ ἔχουμε καλύτερα ἀποτελέσματα στὴ συμμετοχὴ τῶν πιστῶν στὴ λατρεία μὲ ὄλες τὶς παραπέδα συνέπειες.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ πρέπει νὰ καταστεῖ στὰ χέρια τῶν ποιμένων ἔνα ποιμαντικὸ ἐργαλεῖο, μὲ τὸ δόποιο θὰ διδηγοῦν τὸν πιστὸ στὸ νὰ ἀνακαλύπτει τρόπους προσέγγισης τοῦ Θεοῦ και βιωματικῆς σχέσης μὲ τὴ λατρεία και τὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωὴ<sup>671</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν πρέπει νὰ καταστεῖ ἀπλὰ μιὰ τέχνη μέσα στὸν λειτουργικὸ χωροχρόνο, γιατὶ ἔτσι γίνεται μέσο νὰ προβάλλονται μόνο κάποιοι μάταιοι στόχοι, δπως οἱ φωνητικὲς δεξιότητες και ίκανότητες τοῦ ἴεροψάλτη-

---

<sup>671</sup> Γι' αὐτό, δπως ἀναφέρει ὁ π. Ἀ. Ἀλεβιζόπουλος, «οἱ πάντες... κατὰ τὸ διάστημα τῆς θείας λατρείας, πολὺ δὲ περισσότερον οἱ ἵερεῖς και οἱ ψάλται, πρέπει νὰ ἔχωμεν τὴν συναίσθησιν, διτὶ δανείζομεν δλόκληρον τὸν ἑαυτόν μας εἰς τὸν Κύριον. Διὰ τῶν χειρῶν μας ἐκεῖνος εὐλογεῖ, διὰ τοῦ στόματός μας ἐκεῖνος ὑμνεῖ, ἐκεῖνος εἶναι ὁ ‘προσφέρων και προσφερόμενος’, ‘ὁ ἐνεργῶν τὰ πάντα ἐν πᾶσι’». ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐκκλησία, σ. 90. Βλ. ἐπίσης ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Συμβολὴ, δπ.π., σ. 7.

καλλιτέχνη<sup>672</sup>. Ο ποιμένας πρέπει νὰ λαμβάνει πρόνοια ὥστε νὰ βιώνει δ ἵδιος τὴν ἀλήθεια αὐτὴν, καὶ νὰ μεταδίδει ζωντανὰ καὶ ἔμπρακτα, τόσο στοὺς ιεροψάλτες ὅσο καὶ στὸ ποίμνιο του τὰ βιώματα αὐτά.

Ἡ ψαλμωδία ὡς ἔνα μέσο ἐπικοινωνίας εἶναι ὁ τρόπος, διὰ τοῦ ὁποίου ἐπικοινωνεῖ ὁ ποιμένας μὲ τὸ ποίμνιο του<sup>673</sup>. Ὁ Ἰγνάτιος Ἀντιοχείας παρομοιάζει τοὺς πρεσβυτέρους μὲ τὶς χορδὲς καὶ τὸν ἐπίσκοπο μὲ τὴν κιθάρα. Μὲ τὴν ὅμονοια καὶ ἀγάπη, ποὺ πρέπει νὰ ὑπάρχει μεταξὺ τοῦ ἐπισκόπου καὶ τῶν πρεσβυτέρων, δ Ἰησοῦς Χριστὸς ἀδεται<sup>674</sup>. Αὐτὸ τὸ παράδειγμα, τὸ ὁποῖο εἶναι παραμένο ἀπὸ τὴ μουσική, μπορεῖ νὰ μᾶς ἐμπνεύσει στὸ γεγονός ὅτι ὁ ποιμένας πρέπει νὰ ἀξιοποιεῖ ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς ποιμαντικῆς του δραστηριότητας στὸ νὰ συνθέσει μιὰ ἀρμονία. Ἔνα ἀπὸ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα εἶναι καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ἡ ὁποία πρέπει νὰ δργανωθεῖ καὶ νὰ ἔξελιχθεῖ μὲ σωστὸ

<sup>672</sup> Διερωτᾶται ὁ καθηγητὴς π. Ἡ. Γκίκας «μήπως πραγματικὰ δὲν εἶναι ἀρμόδιον στοὺς ιεροψάλτες νὰ διευθύνουν κατὰ τὸ δοκοῦν τὸ ρυθμὸ τῆς ψαλμωδίας μὲ παρατεταμένους λαρυγγισμούς;». ΓΚΙΚΑ, *Λειτουργία*, σ. 19. Καὶ πιὸ κάτω τονίζει ὅτι «δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἐπιδεικνύει τὴν καλλιφωνία του, τὴ μαεστρία τῶν φωνητικῶν του χαρισμάτων καὶ μερικὲς φορὲς μάλιστα ἀνταγωνιστικὰ πρὸς τοὺς ιεροψάλτες». Ὁ π.π., σ. 22. Παράλληλα καὶ ὁ μοναχὸς Νεόφυτος Γρηγοριάτης ἀναφέρει ὅτι «δὲν πηγαίνουν (οἱ μοναχοὶ) γιὰ νὰ ἐπιδείξουν τὶς φωνητικές τους ἴκανότητες. Οὔτε τὴ μουσικὴ τους θεωρητικὴ κατάρτιση. Ταπεινὰ ψάλλουν μὲ τὸν ἀγιορειτικὸ τρόπο τῆς χαρμολύπης, ποὺ φαίνεται στοὺς ἀμύητους παραλογισμούς». ΝΕΟΦΥΤΟΥ, *Ἄγιορείτες*, ὅπ.π., σ. 174.

<sup>673</sup> Βλ. ΒΑΝΤΣΟΥ, *Ποιμαντική*, ὅπ.π., σ. 16: «Ο ποιμαντικὸς διάλογος μὲ τὴ στενότερη ἔννοια, τὴν ἔννοια τῶν διαπροσωπικῶν σχέσεων, εἶναι διάλογος ἀνάμεσα στὸν ποιμένα καὶ στὸν ποιμαινόμενο μέσα στὸν χῶρο τῆς Ἐκκλησίας». Βλ. ὅπ.π., σ. 46: «Τὰ πρόσωπα τοῦ διαλόγου μὲ τὴ στενὴ ἔννοια, τὴν ἔννοια τῶν διαπροσωπικῶν σχέσεων, εἶναι δύο: α) ὁ ποιμένας καὶ β) ὁ ποιμαινόμενος. Καθόσον δὲ ὁ ποιμαντικὸς διάλογος εἶναι κοινωνία τῶν δύο αὐτῶν προσώπων μεταξὺ τους καὶ μὲ τὸν Θεό, ἡ ἐπιτυχία τῆς κοινωνίας αὐτῆς εἶναι ζωτικῆς σημασίας καὶ σπουδαιότητος γιὰ τὸ ποιμαντικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας».

<sup>674</sup> Βλ. ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ, *Ἐπιστολὴ πρὸς Ἐφεσίους IV*, 5, PG 5, 648. Παρόμοια καὶ οἱ ψάλτες στὴν ἐκτέλεση τῶν καθηκόντων τους ὁφείλουν νὰ βρίσκονται σὲ συμφωνία καὶ ἀγάπη μὲ τοὺς ιερεῖς καὶ τοὺς ιεροδιακόνους. Γι’ αὐτὸ τὸν λόγο ὁφείλουν νὰ ἔρχονται σὲ συνεννόηση μὲ τοὺς ιερεῖς ὅσον ἀφορᾶ τὸν ἥχο, τὸν ὁποῖο θὰ χρησιμοποιήσουν στὰ λειτουργικά, καθὼς καὶ στὰ Ἰσά, τὰ ὁποῖα θὰ πάρουν. Περὶ αὐτοῦ βλ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, *Χορδὴ*, ὅπ.π., σσ. 152-156.

τρόπο στὴν ἐνορία, ὥστε οἱ πιστοὶ νὰ προάγονται στὴν πνευματικὴ ζωὴ.

Ομως ἡ ψαλμωδία δὲν εἶναι ἔνα μέσο, διὰ τοῦ ὅποιου ὁ πιστὸς ὀδηγεῖται αὐτόματα στὴν ἀγαπητικὴ σχέση πρὸς τὸν Θεὸν καὶ τὸν συνάνθρωπο. Χρειάζεται καὶ ἡ συμμετοχὴ καὶ προσπάθεια τῶν πιστῶν στὴν γενικῶτερη ἐκκλησιαστικὴ ζωὴ, που ἐκφράζεται καὶ διὰ τῆς ψαλμωδίας, γιὰ νὰ ὑπάρχει καλύτερη πνευματικὴ καρποφορία. Ο ποιμένας διερίζει νὰ διδάξει στὸ ποίμνιο του τὴν σωστὴν ιεράρχηση τῶν διαφόρων ἀξιῶν.

Ο ποιμένας ἐκφράζεται πρὸς τὸ ποίμνιο του μὲν διάφορους τρόπους: μὲν τὸ κήρυγμα, τὸ ζωντανὸ παράδειγμα, τὶς πατρικὲς νοοθεσίες, τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν κ.ἄ. Ἡ τελευταία μπορεῖ νὰ εἶναι ἔνα σημαντικὸ ἐργαλεῖο στὰ χέρια τοῦ ποιμένα, ὥστε νὰ συγκινεῖ τοὺς πιστούς, ἀσχετα ἀν γνωρίζουν ἢ ὅχι μουσικὴ. Αὐτὸ θὰ γίνει μὲ τὴν σωστὴν δργάνωση τῆς λατρείας, δηλαδὴ νὰ μὴν εἶναι μονότονη, ἀνιαρή καὶ χωρὶς νὰ δίνει τὰ κίνητρα ἐκεῖνα, διὰ τῶν ὅποιων ὁ πιστὸς θὰ δημιουργοῦσε μιὰ σωστὴ σχέση μὲ τὸν ποιμένα καὶ τὸν Θεό.

Διὰ μέσου τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῆς ὑμνολογίας ὁ ποιμένας ἐκφράζει τὰ δρθόδοξα δόγματα τῆς Ἐκκλησίας<sup>675</sup>. Τόσο ὁ ἐγγράμματος ὅσο καὶ ὁ ἀγράμματος πιστὸς μπορεῖ διὰ μέσου τῆς ὑμνολογίας νὰ μάθει τὴν διδασκαλία τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας.

Τόσο ὁ ποιμένας, ὅσο καὶ ὁ πιστός, πρέπει νὰ βιώνουν τὴν ψαλμωδία, ὡς ἔνα τρόπο προσευχῆς καὶ ἀναφορᾶς τους πρὸς τὸν Θεό. Οπως ἀναφέρει Ἰωάννης ὁ Σιναϊτης, ὑπάρχουν διάφοροι τρόποι, μὲ τοὺς ὅποιους τελεῖται μιὰ ἀγρυπνία, ὅπως μὲ προσευχή, μὲ ψαλμωδία, μὲ ἀνάγνωση, μὲ ἐργόχειρο ἢ μὲ τὴν μνήμη τοῦ θανάτου<sup>676</sup>. Η ψαλμωδία, ὡς ἔνα μέσο ἐπικοινωνίας μὲ τὸν

<sup>675</sup> Βλ. τὰ Δογματικὰ Θεοτοκία στὴν ἀκολουθία τοῦ Μικροῦ Ἐσπερινοῦ, καθὼς καὶ τὸ «Πρῶτον Θεοτοκίον τοῦ ἥχου» στὴν ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Ἐσπερινοῦ. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸν βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 6 καὶ σσ. 16-17, ὑποσημ. 11.

<sup>676</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, Κλῆμαξ, Λόγος ΙΘ' (Κ'), Περὶ ἀγρυπνίας σωματικῆς, πῶς διὰ ταύτης γίνεται ἡ τοῦ πνεύματος καὶ πῶς δεῖ ταύτην μετιέναι, στ. 1, σσ. 230-231. PG 88, 940CD. Ο Κύριος δίδαξε τοὺς μαθητές του νὰ προσεύχονται μὲ τὴν Κυριακὴν προσευχήν, δηλ. τὸ «Πάτερ ἡμῶν...». Βλ. Ματθ. στ', 9-13. Λουκ. ια', 2-4. Υπάρχει ὀκόμη ἡ νοερὰ ἡ μονολόγιστη εὐχή, ἡ ὅποια εἶναι ἡ ἀδιάκοπη ἐπανάληψη τῆς λεγόμενης προσευχῆς τοῦ Ἰησοῦ, δηλαδὴ τὸ «Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ, Υἱὲ τοῦ Θεοῦ, ἐλέησόν με τὸν ἀμαρτωλόν». Περὶ αὐτοῦ βλ. ΧΑΜΠΑΚΗ, ὅπ.π., σσ. 186-212. Αναφερόμενος ὁ μητρ. Δ. Ψαριανὸς στὴν

Θεό, είναι σημαντική, όχι μόνο για τοὺς μοναχοὺς ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς κοσμικούς. Αὐτὸ πρέπει νὰ ἐκμεταλλευθεῖ ὁ ποιμένας καὶ νὰ βρεῖ κατάλληλους τρόπους, ὥστε μὲ μιὰ ἀγρυπνία τὸν μήνα νὰ δώσει μιὰ διαφορετικὴ ἀκουστικὴ παράσταση στοὺς πιστούς. Κάθε Κυριακὴ ἀκούγονται τὰ ἴδια μέλη, ἐνῶ σὲ μιὰ ἀγρυπνία θὰ ἀκουστεῖ κάτι διαφορετικὸ καὶ ἔτσι θὰ ὑπάρχει ποικιλία. Ἐπίσης ἔνας ἐσπερινὸς μπορεῖ νὰ γίνει πιὸ πανηγυρικός, ἐπειδὴ ἡ ἐνορία γιορτάζει κάτι διαφορετικό. Είναι σημαντικὸ νὰ δοῦμε μὲ ποιοὺς τρόπους θὰ ἀξιοποιήσει ὁ ποιμένας τὴ μουσική, ὥστε νὰ δώσει διαφορετικὲς παραστάσεις διὰ τῆς μουσικῆς στοὺς πιστούς.

Αφοῦ ἡ ποιμαίνουσα Ἐκκλησία φέρει τὴν εὐθύνη γιὰ ὅ,τι πραγματοποιεῖται μέσα στὸν ἐκκλησιαστικὸ χῶρο, συνεπάγεται ὅτι φέρει εὐθύνη καὶ γιὰ τὴν διαφύλαξη τῆς πατροπαράδοτης τέχνης τῆς ψαλμωδίας<sup>677</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ἡ ὁποία ἐντάσσεται μέσα στὴν γενικότερη ἐκκλησιαστικὴ παράδοση, είναι καὶ αὐτὴ ἔνα στοιχεῖο, τὸ ὅποιο χρήζει ἰδιαίτερης προσοχῆς ἀπὸ τὴν σύγχρονη Ἐκκλησία, ἀποδίδει δὲ τοὺς καρπούς της στοὺς πιστούς, ὅταν οἱ ἀνθρωποι μάθουν νὰ ἐκτελοῦν σωστὰ τοὺς ὕμνους, ἀν οἱ ποιμένες καὶ οἱ ψάλτες μποροῦν νὰ προσαρμόζουν στὸ χωροχρόνο τοὺς ὕμνους, γιὰ νὰ μποροῦν οἱ πιστοὶ νὰ συμμετέχουν στὰ ψαλλόμενα ἡ χωρὶς νὰ ἀλλοιώνει τὸ χρῶμα τῆς βυζαντινῆς μελωδίας, ποὺ εἶναι ἔνα στοιχεῖο ἐπιτυχίας τῆς λατρείας. Ἡ ποιμαντικὴ μέριμνα τῆς Ἐκκλησίας διαφαίνεται μέσα στὴν ἴστορικὴ της πορεία, ὅταν μὲ ποικίλους κανονισμοὺς καὶ συνοδικὲς ἀποφάσεις ρυθμίζει τὰ διάφορα θέματα, ποὺ

---

ἀναγκαιότητα νὰ προσεύχονται οἱ πιστοί, ψάλλοντες, τονίζει καὶ τὰ ἀκόλουθα: «Αὐτὸ εἶναι ἔργον καὶ καθήκον τῶν Ἱερῶν ποιμένων πρῶτον καὶ τῶν Ἱερῶν ψαλτῶν τῆς Ἐκκλησίας ὕστερον· νὰ μάθωμεν νὰ προσευχώμεθα, ψάλλοντες, καὶ εἶναι αὐτὸς ὁ ἀσφαλέστερος τρόπος νὰ ψάλλωμεν ὁρθά, ὅταν δὲν λησμονῶμεν ὅτι κατὰ τὴν ὠραν τῆς ψαλμωδίας προσευχώμεθα». ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σ. 14.

<sup>677</sup> Περὶ τῆς ἀναγκαιότητας νὰ διαφυλάξουν οἱ ποιμένες, ὡς κόρην ὁφθαλμοῦ, τὴν παραδοθεῖσαν ψαλτικὴ τέχνη ὁ μητῷ. Δ. Ψαριανὸς ἀναφέρει τὰ ἔξῆς: «Ἡ εὐθύνη πιέζει βαρεῖα τὴν πνευματικὴν καὶ πολιτικὴν ἡγεούσαν τοῦ τόπου μας. Οἱ ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας, ἐφ' ὅσον πρόκειται περὶ ἐκκλησιαστικοῦ θησαυροῦ, οἱ ἔργαται τῆς Ἐπιστήμης, ἐφ' ὅσον πρόκειται περὶ πνευματικῆς ἀξίας, οἱ κυβερνῆται τῆς Πολιτείας, ἐφ' ὅσον πρόκειται περὶ ἔθνικοῦ κεφαλαίου, ὅλοι ὅμοι καὶ ἔκαστος χωριστά, φέρουν βαρυτάτην εὐθύνην ἔναντι τῆς διαφυλάξεως, τῆς μελέτης καὶ προαγωγῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς». ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, ὅπ.π., σσ. 22-23.

άφορουν τὴν ψαλμωδία<sup>678</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ὅπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, δὲν εἶναι ὑπόθεση μόνο τῶν ἰεροψαλτῶν, οἵ διοῖοι μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ καλλιτέχνες, πάντοτε δῆμως πρέπει νὰ εἶναι ἀληθινοὶ ὁρθόδοξοι χριστιανοί· εἶναι καὶ ὑπόθεση τῶν ἰερέων<sup>679</sup>.

Οπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ἀ. Κεσελόπουλος, στὸ ἰερὸ βῆμα, καὶ γενικώτερα μέσα στὸν ἰερὸ ναό, πρέπει νὰ ἀποφεύγονται ἡ βιασύνη, οἵ ἀτακτες κινήσεις, οἵ περιττὲς συζητήσεις καὶ ἡ ἀμετορέπεια, οἵ ἐκνευρισμοί, ἡ ἐπιτηδευμένη καὶ προσποιητὴ ψαλμωδία· ὅλα αὐτὰ δὲν δημιουργοῦν λατρευτικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ προδίδουν λειτουργό, ποὺ πλησιάζει τὸ θυσιαστήριο μὲ δχι ἀνεπαίσχυντο πρόσωπο<sup>680</sup>.

Οἱ ἰεράρχης σὲ κάθε μητρόπολη ἡ ὁ ἰερέας σὲ κάθε ἐνορία πρέπει νὰ φροντίζει νὰ συγκεντρώνει τοὺς ψάλτες καὶ νὰ τοὺς κάνει σεμινάρια γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ στέκονται στὸ ψαλτήρι, γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ ἐκτελοῦν τοὺς ὑμνους, γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ σέβονται τὸν ἰερέα καὶ γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ εἶναι συγκεντρωμένοι στὰ ψωλλόμενα καὶ νὰ μὴ κοιτάζουν τὸν κόσμο. Πολλὲς φορὲς οἵ ψάλτες συλλαμβάνονται ἄλλα νὰ ψάλλουν καὶ

<sup>678</sup> Οπως ἀναφέρεται στὸν κανονισμὸ ἰερατικῆς διακονίας τοῦ Πατριαρχείου Ἀλεξανδρείας, «οἵ ψάλται καθῆκον ἔχουσιν ἀπαραιτήτως νὰ ψάλλωσι... συμφώνως πρὸς τὰς ὑποδείξεις τοῦ Ἐπισκόπου, καὶ ἐν ἄλλαις Ἀκολουθίαις δοάκις καλοῦνται ὑπὸ τοῦ Προϊσταμένου τοῦ ναοῦ». ΤΖΩΡΤΖΑΤΟΥ, Θεσμοί, ὅπ.π., σ. 91. Ἀκόμη στὸ Καταστατικὸ τοῦ Πατριαρχείου Σερβίας δοίζεται ὅτι ὁ ἐφημέριος «μεριμνᾷ διὰ τὴν εὐταξίαν, τὴν μετ' εὐλαβείας καὶ ὁρθὴν ἀνάγνωσιν καὶ ψαλμωδίαν κατὰ τὰς Ἀκολουθίας...». Ὁπ.π., σ. 242. Τὰ ἴδια περιγράφονται καὶ στὸν Καταστατικὸ Χάρτη τοῦ Πατριαρχείου Βουλγαρίας, ὅπου τονίζεται ὅτι ὁ ἐφημέριος «φροντίζει περὶ τῆς εὐταξίας καὶ τῆς εὐλαβοῦς ἀναγνώσεως καὶ ψαλμωδίας κατὰ τὴν θείαν λατρείαν...». Ὁπ.π., σ. 365. Στὸ Καταστατικὸ τοῦ Πατριαρχείου Ρουμανίας τονίζεται ὅτι «οἵ ψάλται... ἐκλέγονται καὶ διορίζονται ὑπὸ τοῦ οἰκείου Ἀρχιερέως». Ὁπ.π., σ. 305.

<sup>679</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Συμβολὴ, ὅπ.π., σ. 7. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σ. 16. Οπως ἀναφέρει ἀκόμη ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, «ἡ ὁρθόδοξος ψαλμωδία εἶναι αὐτοτηρῶς ἐκκλησιαστικὸν μέλος (ποίησις καὶ μουσική), ἰερατικὸν καὶ λειτουργικὸν χαρακτῆρος, χωριστὸν ἀπὸ τὸν ἐκτὸς τοῦ ναοῦ κόσμον, ἀπηλλαγμένον ἀπὸ κάθε βέβηλον στοιχεῖον καὶ ἀμέσως καὶ σαφῶς διακρινόμενον ἀπὸ τὸ κοσμικὸν ἄσμα». ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Βυζαντινὴ, ὅπ.π., σ. 3.

<sup>680</sup> Βλ. ΚΕΣΕΛΟΠΟΥΛΟΥ, Προτάσεις, σ. 137. Οπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς π. Ἀ. Γκίκας «πολλὲς φορὲς συναντοῦμε τὸν ἰερέα νὰ ἀναζητεῖ κατὰ τὴν ὁρα τῆς ἀκολουθίας ποιὸ ἑωθινὸ εὐαγγέλιο ἡ ποιὸ εὐαγγελικὴ περικοπὴ θὰ ἀναγνώσει κατὰ τὴ θεία Λειτουργία. Ἐπίσης τὸν ψάλτη νὰ ψάχνει τὴν τελευταία στιγμὴ γιὰ τὴν περικοπὴ τοῦ Ἀποστόλου ποὺ πρόκειται νὰ διαβάσει». ΓΚΙΚΑ, Λειτουργία, σ. 37.

ἄλλα νὰ σκέφτονται. Ἀναφερόμενος ἔνας ὕμνος τῆς Ἐκκλησίας σ' αὐτὸ τὸ γεγονός, τονίζει ὅτι «πολλάκις τὴν ὕμνῳδίαν ἐκτελῶν, εὐρέθην τὴν ἀμαρτίαν ἐκπληρῶν, τῇ μὲν γλώττῃ ἄσματα φθεγγόμενος, τῇ δὲ ψυχῇ ἄτοπα λογιζόμενος»<sup>681</sup>. Ὁ ποιμένας πρέπει νὰ μεριμνήσει ἔτσι ὥστε οἱ φάλτες μέσα στὸν ναὸν νὰ μὴ ψάλλουν μὲ ὑφος τραγουδιστῇ, ἀλλὰ νὰ ψάλλουν μὲ κατάνυξη καὶ εὐλάβεια, ἔχοντας πάντοτε λειτουργικὴ συνείδηση<sup>682</sup>. Ὁ ναὸς δὲν πρέπει νὰ μεταβληθῇ σὲ θέατρο, ὅπου πᾶμε, γιὰ νὰ δοῦμε μιὰ παράσταση<sup>683</sup>. Τις ἵδιες ἀπόψεις, ὅσον ἀφορᾶ τὸν τρόπο ψαλμωδίας, ἐκφράζει καὶ ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης στὰ διηγήματά του. Ιεραρχικὰ τοποθετεῖ πρῶτα τὴν εὐλάβεια καὶ τὴν ἀληθινὴ μετοχὴ στὴ λατρεία καὶ ἐπειτα τὴν ψαλτικὴ ἀπόδοση τῶν ὕμνων<sup>684</sup>.

<sup>681</sup> Στιχηρὸ τροπάριο, ἀπόστιχα τῶν αὕτων, ὅρθιος Δευτέρας πρωί, ἦχος γ'. Βλ. Ἀποφθέγματα Πατέρων, Περὶ τοῦ δεῖν πάντοτε νήφειν, SC 474, 142: «Μέγα μὲν τὸ ἀπερισπάστως προσεύχεσθαι, μεῖζον δὲ καὶ τὸ ψάλλειν ἀπερισπάστως». Πρβλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραρᾶς, ὅπ.π., σσ. 42-43, ὑποσημ. 11.

<sup>682</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 174: «Ἡ Ἐκκλησία δὲν θέλει καλλιτέχνες καὶ τραγουδιστές, ἀλλὰ ἀνθρώπους μὲ ἰερατικὴ καὶ λειτουργικὴ συνείδηση, ποὺ νὰ θέλουν καὶ νὰ ἔρουν νὰ μεταχειρισθοῦν τὴν δποια φωνὴ τοὺς ἔδωκε ὁ Θεός». Ὁπως ἀναφέρει ἀκόμη ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, «ἡ ἐπίδειξις δεξιοτεχνίας καταστρέφει τὴν τέχνην. Ἡ δεξιοτεχνία δὲν εἶναι τέχνη, καθὼς ὁ ἀκροβάτης δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ ἡθοποιός». ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σσ. 29-31, ὑποσημ. 30. Ὁπως ἀναφέρεται στὸν κανονισμὸν ἰερατικῆς διακονίας τοῦ Πατριαρχείου Ἀλεξανδρείας, οἱ φάλτες «ὅφείλουσι νὰ ψάλλωσιν ἐμμελῶς καὶ εἰς ὑφος σεμνόν καὶ ἐκκλησιαστικὸν καὶ νὰ ἀναγινώσκωσιν εὐλαβῶς καὶ εὐκρινῶς τὰ διατεταγμένα ἀναγνώσματα». ΤΖΩΡΤΖΑΤΟΥ, Θεσμοί, ὅπ.π., σ. 91.

<sup>683</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 176.

<sup>684</sup> Βλ. ΚΕΣΕΛΟΠΟΥΛΟΥ, ὅπ.π., σ. 155: «Οἱ ἰερεῖς τῶν - σκιαθίτικων ἰδιαίτερα - διηγημάτων τοῦ Παπαδιαμάντη ἔρουν τί ψάλλουν, καὶ εἶναι ἀρκετὰ οἰκεῖοι μὲ τὰ νοήματα τῶν ψαλλομένων. Γίνονται παραφθορὲς λέξεων στὸ ψάλιμο, ἀλλὰ μόνο ἀπὸ τὸν ἀπλὸ λαὸ καὶ τοὺς φάλτες, τοὺς δποίους οἱ ἰερεῖς, ὅχι μόνον δὲν ἀποθαρρύνουν καὶ δὲν ἀποτρέπουν, ἀλλά, ἀντίθετα, τοὺς παρακινοῦν νὰ ψάλλουν. Ὁ Παπαδιαμάντης δὲν θεωρεῖ ἀσφαλῶς σωστότερο τρόπο ἀναγνώσεως ἐκεῖνον ποὺ παραφθείρει τὸ νόημα τῶν λέξεων, οὕτε καλύτερο ψάλιμο ἐκεῖνο ποὺ ἀποκοινίζει τὸ ἐκκλησίασμα. Ὁμως πρὸν ἀπὸ τὴν ἀναγνωστικὴ ἡ τὴν ψαλτικὴ ἀπόδοση τοποθετεῖ τὴν εὐλάβεια καὶ τὴν ἀληθινὴ μετοχὴ στὴ λατρεία. Δὲν ἀποδέχεται ἔναν ἐγωιστὴ καὶ ὑπερόπτη φάλτη ἡ παπᾶ, ὅσο ὡραία φωνὴ καὶ ἀν ἔχει, ἡ ὅσο τέλεια κι ἀν ἀποδίδει ἀναγνώσματα καὶ ὕμνους. Ὁ κυρὶ Ἀλεξανδρῆς ὁ ψάλτης, μπορεῖ μὲ τὸν τρόπο τῆς ἀναγνώσεώς του νὰ ἀποκοινίζε τοὺς νυσταγμένους στὰ στασίδια του, ἀλλὰ ὁ ἀγαθὸς γέρων ἦτο ἐκ τοῦ ἀμμήτου ἐκείνου τύπου τῶν ψαλτῶν, ὃν τὸ γένος

Παράλληλα μὲ τὴν ψαλμωδία διὰ τῆς φωνῆς ὑπάρχει καὶ ἡ ἐσωτερικὴ ψαλμωδία διὰ τῆς σκέψεως. Ἀναφερόμενος ὁ Ἱερός Χρυσόστομος στὸ γεγονός αὐτό, τονίζει ὅτι «ἔξεστι καὶ χωρὶς φωνῆς ψάλλειν, τῆς διανοίας ἔνδον ἡχούσης. Οὐ γάρ ἀνθρώποις ψάλλομεν, ἀλλὰ Θεῷ τῷ δυναμένῳ καὶ καρδίᾳς ἀκοῦσαι, καὶ εἰς τὰ ἀπόρρητα τῆς διανοίας ἡμῶν εἰσελθεῖν»<sup>685</sup>. Γι' αὐτὸ ὁ ἀπόστολος Παῦλος ἀναφέρει «τὸ... τί προσευξόμεθα καθὸ δεῖ οὐκ οἴδαμεν, ἀλλ' αὐτὸ τὸ Πνεῦμα ὑπερεντυγχάνει ὑπὲρ ἡμῶν στεναγμοῖς ἀλαλήτοις· ὁ δὲ ἐρευνῶν τὰς καρδίας οἶδε τί τὸ φρόνημα τοῦ Πνεύματος, ὅτι κατὰ Θεὸν ἐντυγχάνει ὑπὲρ ἀγίων»<sup>686</sup>.

Ἡ ποιμαντικὴ μέριμνα τῆς Ἐκκλησίας πρέπει νὰ προεκταθεῖ καὶ στὰ κωφάλαλα ἄτομα, τὰ ὅποια στεροῦνται τῶν φυσικῶν ἀκουστικῶν ἴκανοτήτων. Μπορεῖ νὰ λείπει ἡ μουσικὴ στοὺς κωφάλαλους, οἱ δόποιοι δὲν ἔχουν μουσικές παραστάσεις καὶ δὲν μποροῦν νὰ ἀντιληφθοῦν τὴ μουσική, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ γίνει μιὰ ἄλλη διευθέτηση ἀπὸ τὴν ποιμαίνουσα Ἐκκλησία· μποροῦν σὲ καθορισμένες ἡμερομηνίες καὶ ναοὺς νὰ γίνονται οἱ ἀκολουθίες καθὼς καὶ ἡ θεία Λειτουργία στὴ νοηματικὴ γλῶσσα<sup>687</sup>.

---

ἔξελιπε δυστυχῶς σήμερον. Ἐψαλλε κακῶς μέν, ἀλλ' εὐλαβῶς καὶ μετ' αἰσθήματος».

<sup>685</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλ. εἰς τὸν ΜΑ' Ψαλμόν, PG 55, 159. Βλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηκαράς, ὅπ.π., σ. 59.

<sup>686</sup> Ρωμ. η', 26-27.

<sup>687</sup> Στὴ συνάφεια αὐτὴ πρέπει νὰ γίνει διάκριση μεταξὺ τῶν ἀτόμων, τὰ ὅποια εἶναι ἐκ γενετῆς κωφάλαλα καὶ στὰ ἄτομα, τὰ ὅποια ἔχουν ἀπολέσει τὴν αἰσθηση τῆς ἀκοῆς κατὰ τὴ διάκριση τῆς ζωῆς τους. Στὴν πρώτη περίπτωση τὰ ἄτομα αὐτὰ δὲν ἔχουν καθόλου μουσικές παραστάσεις, ἐνῶ στὴ δεύτερη περίπτωση τὰ ἄτομα ἔχουν μέσα στὴν ψυχή τους μουσικές παραστάσεις, ἀφοῦ προτού χάσουν τὴν αἰσθηση τῆς ἀκοῆς εἶχαν προσλαμβανόμενες μουσικές παραστάσεις. Γι' αὐτὸ καὶ στὴ μουσικὴ ὑπάρχει διάκριση τῆς φυσικῆς καὶ τῆς νοερᾶς ἀκοῆς (naturally καὶ mentally). Ἐνας μαθητεύομενος μουσικὸς ἡ συνθέτης ἀρχικὰ ἀκούει τὴ μουσικὴ φυσικὰ μὲ τὴν ἀκοή του. Σταδιακὰ ὅμως ἡ μουσικὴ εἰσέρχεται στὸ εἶναι του, καὶ πλέον ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ τὴν ἀκούει νοερά. Ὁ Λούντβιχ φάντη Μπετόβεν συνέθεσε ἔργα, τὰ ὅποια ἔχουν μείνει στὴν ίστορία ως ἀριστουργήματα, ὅπως τὴν ἐνάτη συμφωνία του, σὲ περίοδο, κατὰ τὴν ὅποια ἀδυνατοῦσε, λόγω κώφωσης, νὰ ἀκούσει αὐτά, τὰ ὅποια ἔγραψε. Ὁμως ὅ,τι ἔγραψε ὑπῆρχε μέσα του καὶ τὸ ἀκουγε νοερά. Περὶ αὐτοῦ βλ. JOSEPH KERMAN, ALAN TYSON (text), DOUGLAS JOHNSON (work-list), WILLIAM DRABKIN (bibliography), *Beethoven Ludwig van, NGDMM*, τ. 2, σσ. 354-414. KENNEDY, *Dictionary*, σσ. 59-61. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Κώστας-

“Ο ίεροψάλτης πρέπει νὰ εἰσέλθει στὸ πνεῦμα τῶν ὑμνῶν καὶ τοῦ συνθέτη. Μόνο τότε θὰ μπορέσει νὰ ἐρμηνεύσει σωστὰ τὸν ὑμνο. Γι’ αὐτὸ πρέπει νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἐρμηνεία τῶν ὑμνῶν εἶναι ἔργο ἔξι ἵσου σημαντικὸ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τους. Ὅπως παραστατικὰ ἀναφέρει ὁ μητρο. Δ. Ψαριανός, «ὁ ψάλτης, προικισμένος ὑπὸ τῶν ἀπαραιτήτων φυσικῶν προσόντων, πρέπει νὰ ἔχῃ τὴν ἐσωτερικὴν δύναμιν νὰ θαυματουργῇ καὶ νὰ λέγῃ εἰς τὴν διὰ τῶν μουσικῶν συμβόλων σωζομένην μουσικὴν τοῦ παρελθόντος, ‘ἡ παῖς ἐγείρουν’»<sup>688</sup>.

“Ενα πρόβλημα, ποὺ δημιουργεῖται στὴν κατανόηση τῶν ὑμνῶν, θὰ μποροῦσε νὰ ἀποτελέσει, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ δυσκολία τῆς μουσικῆς, καὶ ἡ γλῶσσα τῶν ὑμνῶν. Ὁ ποιμένας καὶ ὁ ίεροψάλτης δὲν πρέπει νὰ κάνουν ἀκόμη πιὸ δύσκολη τὴν ὅλη ὑπόθεση, καὶ ἔτσι οἱ πιστοὶ νὰ βρίσκουν διπλῇ δικαιολογία, ὅτι ἀφ’ ἐνὸς μὲν δὲν κατανοοῦν τὴ γλῶσσα καὶ ἀφ’ ἐτέρου, λόγω τῆς κακῆς ἀρθρωσης, δὲν ἀντιλαμβάνονται τὰ ψαλλόμενα. Ἀκόμη ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νέων δημιουργιῶν τόσο στὸ χῶρο τῆς ὑμνολογίας ὅσο καὶ στὸ χῶρο τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, οἱ δόποιες θὰ ἀντικαταστήσουν τὶς παλιές. Ἀσφαλῶς κάθε νέα δημιουργία θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἀπόρροια τῆς γενικώτερης ἐκκλησιαστικῆς παραδόσεως, καὶ ὅχι νὰ εἶναι ἔκειμενη ἀπὸ αὐτή.

“Οπως ἀναφέρθηκε, ὁ ἄγιος Νεκτάριος, ἐκφράζοντας μιὰ ἀκραία θέση, τονίζει ὅτι ὅσοι κληρικοὶ δὲν γνωρίζουν βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι ἀνάξιοι γιὰ τὸ ἀξιώμα τῆς ιερωσύνης καὶ ἀρχιερωσύνης. Ὁ λόγος γιατὶ εἶναι ἀνάξιοι γιὰ τὸ ἀξιώμα τῆς ιερωσύνης καὶ ἀρχιερωσύνης εἶναι πρῶτον, διότι δὲν θὰ μποροῦν νὰ ἐπιτελοῦν τὰ ιερατικὰ καὶ ἀρχιερατικά τους καθήκοντα, καὶ δεύτερον θὰ ἐλέγχονται ἀπὸ τοὺς ιεραρχικὰ κατώτερούς τους ὅτι δὲν γνωρίζουν βυζαντινὴ μουσική<sup>689</sup>. Γνωρίζουμε ὅτι στὴν

---

Νότης Σαντοριναῖος, «τὰ ἀντικείμενα τῆς αἰσθητικῆς μουσικῆς, σὰν ἔμπρακτα συναισθήματα, μεταβάλλονται σὲ νοερὰ μὲ τὸν ὕδιο τρόπο, ποὺ κάθε ἔμπρακτη ἐνέργεια τῆς διανοίας μας μεταβάλλεται σὲ νοερή, μὲ μεταβολὴ τοῦ ἔμπρακτου τραγουδιοῦ σὲ νοερὸ τραγοῦδι καὶ τῆς ἔμπρακτης χρήσεως τοῦ λόγου σὲ νοερὴ χρῆσι του». ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ, *Ψυχολογία*, σ. 103, 132.

<sup>688</sup> ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Θεοτόκος*, ὅπ.π., σσ. 13-14, ὑποσημ. 9.

<sup>689</sup> Βλ. ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΑΓΙΟΥ, ὅπ.π., σ. 126: «Διατί εἶναι ἀναγκαία ἡ ἐκκλησιαστικὴ μόρφωσις;

Ἐκκλησία τὰ ἀτομικὰ χαρίσματα τοῦ καθ<sup>τ</sup> ἐνὸς ἀξιοποιοῦνται, γιατὶ εἶναι δωρεές τοῦ Ἀγίου Πνεύματος στὸν κάθε ἀνθρώπο καὶ παίζουν τὸ ρόλο τῶν ταλάντων στὴν παραβολή<sup>690</sup>. Ὁ ἀνθρώπος δὲν εἰσέρχεται μὲν μιὰ ἐκμηδένιση τῆς προσωπικότητάς του στὸ ἐκκλησιαστικὸ ἔργο, ἀλλὰ γίνεται ἔνα δοχεῖο τῆς χάριτος γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἀξιοποιήσει τὰ χαρίσματά του. Κάποιος, ποὺ ἔχει καλὴ φωνὴ γιὰ νὰ τὴν ἀξιοποιήσει πρέπει νὰ τὴν καλλιεργήσει καὶ πρέπει νὰ μάθει νὰ τὴν χρησιμοποιεῖ σωστά. Καὶ οἱ ἰερεῖς, ποὺ ἔχουν τὸ χάρισμα αὐτὸ τῆς φωνῆς, πρέπει νὰ τὸ καλλιεργοῦν ὅσο τὸ δυνατὸν καλύτερα. Τὴν ἀποψη ὅτι ὁ ποιμένας πρέπει νὰ ἀναπτύσσει τὰ διάφορα ἀτομικά του χαρίσματα, μεταξὺ τῶν δοπίων καὶ τὸ χάρισμα τῆς ψαλμωδίας, ἐκφράζει καὶ ὁ καθηγητής π. Ἀ. Γκίκας<sup>691</sup>.

Ἡ ἀρχέγονη Ἐκκλησία δὲν τήρησε συντηρητικὴ στάση ἀπέναντι στὶς ἐκκλησιαστικὲς τέχνες, ἀφοῦ εἰσήγαγε καινούργια στοιχεῖα στὴ λατρεία, ὅπως καινούργιους ὑμνους<sup>692</sup>. Ἡ ἀρχέγονη Ἐκκλησία ἔδωσε τὴ δυνατότητα νὰ ἀναπτυχθοῦν ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, νὰ ἀναπτυχθεῖ ἡ λατρεία καθὼς καὶ ἡ Θεία

---

Διότι ἄνευ ἐκκλησιαστικῆς μορφώσεως ἀδυνατεῖ νὰ ἐκπληρώσῃ τὰ ἐπιβαλλόμενα αὐτῶν ἰερὰ καθήκοντα, καὶ θὰ ἐδεῖτο διδασκάλων, ἐν οἷς οὗτος ὠφεύλε νὰ ἔται ἀλλων διδάσκαλος.

Τί ἐννοοῦμεν λέγοντες Ἐκκλησιαστικὴν μόρφωσιν;

Τὴν ἐντελὴ γνῶσιν τῆς ἰερᾶς παραδόσεως τῆς Ἐκκλησίας, τὴν Ἐκκλ. Τάξι, τὰς τυπικὰς διατάξεις, τὰς ἀκολουθίας, καὶ ἐν γένει τὴν καθόλου τῆς Ἐκκλ. Λειτουργίαν καὶ τὴν Ἐκκλησιαστικὴν Μουσικήν.

Οἱ τούτων τῶν γνώσεων ἐστερημένοι εἰσὶ κατάλληλοι διὰ τὴν ἰερωσύνην καὶ μάλιστα διὰ τὴν ἀρχιερωσύνην;

Οὐχὶ· διότι στεροῦνται ἐκείνων τῶν γνώσεων ἀκριβῶς, ὡν ἔδει νὰ ἔχωσι πληρεστάτην γνῶσιν. Διότι διὰ μόνων τῶν γνώσεων αὐτῶν δύνανται ἀνελλιπῶς νὰ ἐκπληρωσὶ τὰ τοῦ ἰερατικοῦ αὐτῶν ἀξιώματος καθήκοντα. Ἀνευ τῶν γνώσεων τούτων α') θὰ ἀδυνατῶσι νὰ ἐπιτελῶσιν αὐτοὶ τὰ ἰερὰ αὐτῶν καθήκοντα β') θὰ ἀγνοῶσι τὴν ἰερὰν παράδοσιν τῆς Ἐκκλησίας, τὸ ἀγραφὸν τοῦτο τεῦχος τοῦ Εὐαγγελίου, καὶ γ') θὰ ἀμαρτάνωσι, σφάλλοντες, καὶ θὰ ταπεινοῦνται, καὶ θὰ ἐλέγχωνται ὑπὸ τῶν ὑποδεεστέρων.»

<sup>690</sup> Βλ. *Μαθθ. κε'*, 14-30.

<sup>691</sup> Βλ. ΓΚΙΚΑ, *Ποιμαντική*, ὅπ.π., σ. 27: «Μεγάλη σημασία γιὰ τὴν τέχνη τῆς ποιμαντικῆς, ὡς ἐπιστήμης, τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἔχει καὶ ἡ ἀντίληψη ὅτι τὸ χάρισμα τῆς ἰερωσύνης δὲν ἐμποδίζει καθόλου τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἀτομικῶν χαρισμάτων καὶ τὴ θεωρητικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ πρόοδο τῶν κληρικῶν, ἀντίθετα μὲ δ.τι συνέβαινε προηγουμένως». Βλ. παράλληλα ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐκκλησία*, σσ. 81-82.

<sup>692</sup> Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, *Δογματικοθεικαί*, ὅπ.π., σσ. 73-75.

Λειτουργία<sup>693</sup>. Ἡ Ἐκκλησία ἐπιδέχεται αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη, ἡ ὅποια ὑπηρετεῖ τὶς ποιμαντικές ἀνάγκες τῶν πιστῶν<sup>694</sup>. Παράλληλα ἡ μουσικὴ δὲν μιμεῖται τὰ κοσμικὰ σχήματα. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ πρώτη Ἐκκλησία ἀρνήθηκε τὰ κοσμικὰ σχήματα καὶ δημιούργησε δικές της μορφές γιὰ τὴ λατρεία καθώς καὶ τὴ διακονία τῶν πιστῶν. Ἡ Ἐκκλησία πρέπει νὰ εἶναι παραδοσιακή, δχι ὅμως συντηρητική<sup>695</sup>. Παράλληλα, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐντὸς τῆς Ἐκκλησίας ὑπῆρχαν διαφόρων ἐθνοτήτων λαοί, οἱ ὅποιοι εἶχαν ποικίλες μουσικὲς παραδόσεις, οἱ ποιμένες διατήρησαν ἐνιαία στάση, δσον ἀφορᾶ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, γιὰ νὰ μπορεῖ ἔτσι καὶ αὐτὴ νὰ ἐκφράζει τὸ δρθόδοξο ἐκκλησιαστικὸ βίωμα τοῦ πιστοῦ. Εἶναι χρέος τῶν ποιμένων νὰ διαφυλάξουν μὲ συνοδικούς κανόνες καὶ ἄλλα μέτρα, ποὺ μποροῦν νὰ πάρουν, τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ στοιχεῖα καινοφανῆ καὶ πολλὲς φορὲς ξενόφερτα καὶ ἔξωγενη<sup>696</sup>.

Κύρια μέριμνα τοῦ ποιμένα εἶναι ἡ στελέχωση τῶν ψαλτηρίων μὲ ἴκανοντας καὶ προσοντούχους Ἱεροφάλτες, οἱ ὅποιοι θὰ εἶναι κάτοχοι πτυχίου καὶ διπλώματος ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ὅποιοι θὰ ἀποδίδουν δσο τὸ δυνατὸ πιστότερα τὸ

<sup>693</sup> Ἡ Θεία Λειτουργία ἀρχικὰ ἦταν μιὰ ἀπλὴ κλάση τοῦ ἄρτου, μὲ τὴν σχετικὴ εὐλογία τοῦ ἄρτου καὶ τοῦ οἶνου. Σήμερα ἔχει ἀναπτυχθεῖ σὲ ἔνα δλόκληρο σύστημα.

<sup>694</sup> Παράλληλα ἡ ἀγιογραφία πῆρε αὐτὴ τὴν μορφή, ἔτσι ὥστε νὰ βοηθᾶ τοὺς πιστοὺς νὰ ἀντιλαμβάνονται τὴν πνευματικότητα τῶν ἀγίων. Γι' αὐτὸ στὴν ἀγιογραφία δὲν ἔχουμε μορφές φυσικές, νατουραλιστικές, ἀλλὰ δ ἀγιογράφος προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὸ μωσικὸ καὶ ὑπερβατικὸ στοιχεῖο.

<sup>695</sup> Συντηρητικός, ως δροιογία, εἶναι ἔνας ζηλωτής, μὲ ὑπέρμετρη προσήλωση στοὺς τύπους. Παραδοσιακός εἶναι αὐτός, ποὺ προσλαμβάνει τὸ παρελθόν, σὰν στοιχεῖο, τὸ ἀφομοιώνει καὶ τὸ ξαναπροσφέρει. Ἔτσι δ παραδοσιακὸς ἀκολουθεῖ τὸ σχῆμα πρόσληψη-ἀφομοιώση-έπαναπροσφορά, καινούργια δημιουργία. Ὁ συντηρητικὸς παίρνει τὸν τύπο, τὸν ἐφαρμόζει καὶ ἔτσι δὲν ἔχει οὔτε πνεῦμα οὔτε πνοὴ ζωῆς. Αὐτὸ ἔπαθαν καὶ οἱ γραμματεῖς καὶ Φαρισαῖοι. Αὐτὸ παθαίνουν καὶ οἱ πιστοί, ὅταν θεωρήσουν ὅτι Παράδοση εἶναι κάποια τυπικὰ ἔξωτερικὰ σχήματα. Ἀν δ πιστὸς σταθεῖ στὸ τυπικὸ μέρος, τότε γίνεται συντηρητικός, ἀν ἀντίθετα ὀφήσει τὰ πράγματα νὰ ἀκολουθήσουν τὴν πορεία καὶ τὸ ποιμαντικὸ συμφέρον του, τότε εἶναι παραδοσιακός. Ἡ Παράδοση δὲν εἶναι μιὰ φόρμα, τὴν ὅποια ἀναπαράγουμε ἀλλὰ μιὰ καινούργια δημιουργία μὲ βάσει τὶς προγενέστερες μορφές. Συντηρητισμὸς εἶναι μιὰ φόρμα, ἡ ὅποια ἐπαναλαμβάνει τὰ σχήματα χωρὶς συμμετοχή.

<sup>696</sup> Ἀσφαλῶς ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει δεχθεῖ καὶ ξένες ἐπιδράσεις, ὅμως αὐτὲς δὲν ἀλλοίωσαν τὸν οὐσιαστικὸ χαρακτῆρα της, δ ὅποιος παρέμεινε ἀναλλοίωτος διὰ μέσου τῶν αἰώνων. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, δπ.π., σ. 14.

ῦφος τῶν παραδοσιακῶν κλασσικῶν μελῶν<sup>697</sup>. Γιὰ τὴν ἐπίτευξη τοῦ στόχου αὐτοῦ οἱ ποιμένες πρέπει νὰ διορίζουν σὲ κάθε μητρόπολη ἐπιτροπή, ἡ ὁποία νὰ ἀπαρτίζεται ἀπὸ εἰδήμονες στὸν τομέα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ὁποῖοι θὰ κρίνουν τὴν ἴκανότητα ἢ ὅχι ἐνὸς ἵεροψάλτη νὰ στελεχώσει ἔνα ἀναλόγιο. Ἀσφαλῶς σὲ περιπτώσεις, ὅπου δὲν ὑπάρχουν ἄνθρωποι ἴκανοι νὰ στελεχώσουν τὰ ἀναλόγια, ὅπως σὲ διάφορα χωριά, τότε μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται ὁ νόμος τῆς οἰκονομίας. Θὰ μποροῦν ὅμως νὰ στελεχώσουν τὰ ἀναλόγια καὶ ἵεροψάλτες, οἱ ὁποῖοι ἴσως νὰ μὴν ἔχουν τὰ ἀπαιτούμενα προσόντα, θὰ γνωρίζουν ὅμως τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ τὸ τυπικὸ τῆς Ἐκκλησίας<sup>698</sup>.

Ἡ ποιμαίνουσα Ἐκκλησία πρέπει νὰ φροντίσει, ὥστε οἱ νέοι νὰ ἀγαπήσουν τὸ ψαλτήρι. Στὶς μέρες μας, δυστυχῶς, εἶναι δύσκολο νὰ βρεῖ κανεὶς νέους, τοὺς ὁποίους νὰ προσελκύει τὸ ἀναλόγιο, ἀφοῦ θεωρεῖται ἀπηρχαιωμένο καὶ παρωχημένο<sup>699</sup>. Γι'

<sup>697</sup> Ὁπως ἀναφέρεται στὸ Καταστατικὸ τοῦ Πατριαρχείου Ρουμανίας, «οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ψάλται προέρχονται ἐκ τῶν ἀποφοίτων τῶν Σχολῶν ἐκκλησιαστικῶν ψαλτῶν καὶ διορίζονται ἢ, εἰς περίπτωσιν ἐκλογῆς, ἀναγνωρίζονται ὑπὸ τοῦ Ἐπισκόπου, μετὰ πρότασιν τοῦ Ἐπαρχιακοῦ Συμβουλίου». ΤΖΩΡΤΖΑΤΟΥ, Θεομοί, ὅπ.π., σ. 304. Βλ. καὶ ὅπ.π., σσ. 307-308. Στὸν Καταστατικὸ Χάρτη τοῦ Πατριαρχείου Βουλγαρίας δορίζεται ὅτι οἱ ἵεροψάλτες διορίζονται ἀπὸ τὴν Ἔνοριακὴ Ἐπιτροπή. Βλ. ὅπ.π., σ. 369. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Κύπριος λόγιος ἵερεας, οἰκονόμος Χαράλαμπος, «διὰ νὰ ψάλῃ τις Β. Μουσικὴν δέον νὰ διδαχθῇ ἀπὸ Ἐλληνα μουσικοδιδάσκαλον προσσοντούχον καὶ ἀνεγνωρισμένον παρὰ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου» ὅχι ἀπὸ ἀλλοεθνῆ οὔτε ἀπὸ Ἐλληνα διδαχθέντα ὑπὸ Εὐρωπαίους, ἢ ἀπὸ τὰ Ὡδεῖα· διότι οἱ τοιοῦτοι ἐκτελοῦσι διαστήματα τῶν τόνων τῆς Εὐρωπαϊκῆς Κλίμακος, ξηρὰ καὶ ἄνευ ποιότητος». ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδὴ, σ. 91. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος διάκειται ἀρνητικά πρὸς τὰ Ὡδεῖα τῆς ἐποχῆς του, διότι τότε δὲν διδασκόταν στὰ Ὡδεῖα τὸ γνήσιο βυζαντινὸ ὕφος καθὼς καὶ τὰ σωστὰ διαστήματα. Ὁμως σήμερα τὰ πρόγματα ἔχουν ἀλλάξει καὶ ἀπὸ τὰ Ὡδεῖα ἀποφοιτοῦν ἵεροψάλτες, οἱ ὁποῖοι ἐκπροσωποῦν ἐπάξια τὸ γνήσιο βυζαντινὸ ὕφος.

<sup>698</sup> Οἱ ψάλτες, οἱ ὁποῖοι ἐκτελοῦν τὰ διάφορα μέλη «πρακτικά», χωρὶς δηλαδὴ νὰ ἔχουν μουσικὸ κείμενο μπροστά τους, ἀφοῦ δὲν γνωρίζουν βυζαντινὴ μουσική, χρησιμοποιοῦν ὡς μελωδικά τους πρότυπα γιὰ τὸ σύντομο στιχηραρικὸ μέλος τὰ «πρώτα Θεοτοκία τῶν ἥχων». Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 17, ὑπόσημ. 12. Περὶ τοῦ Τυπικοῦ τῆς Ἐκκλησίας βλ. WELLESZ, *History*, ὅπ.π., σ. 133-135.

<sup>699</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 127: «Τοὺς νέους δὲν τοὺς τραβάει πιὰ τὸ ψαλτήρι, γ' αὐτὸ καὶ δύσκολα μπροστοῦμε νὰ ἔχωμε ἀναγνῶστες καὶ ψάλτες, ὅχι μόνο στὰ χωριά, ἀλλὰ καὶ στὶς πόλεις».

αύτὸν εἶναι καθῆκον τοῦ ποιμένα νὰ βρεῖ τοὺς τρόπους ἐκείνους, διὰ τῶν ὅποιων ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ θὰ προσελκύσει τὸ ἐνδιαφέρον τῶν νέων ἀνθρώπων. Οἱ συναυλίες, ἡ ἔκδοση διαφόρων ἔργων ψαλτικῆς τέχνης, ἡ ἔκδοση εἰδικοῦ περιοδικοῦ, τὸ ὅποιον νὰ ἀφορᾶ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ἡ ἡχογράφηση ἐπιλεγμένων ὑμνῶν καὶ ἡ ἀναπαραγωγὴ τους σὲ ψηφιακοὺς δίσκους, οἱ συνεντεύξεις στὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης, ἡ δημιουργία σχολῶν βιζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καὶ γενικὰ ἡ μὲ κάθε τρόπο προβολὴ τῆς βιζαντινῆς μουσικῆς, ὅλα αὐτὰ θὰ συντελέσουν, ἔτσι ὥστε νὰ δημιουργηθεῖ ἔνα θετικὸ κλῖμα στὴ συνείδηση τῶν νέων γιὰ τὴν ψαλτικὴ τέχνη.

Μὲ τὴν πάροδο τῶν αἰώνων ἔχουν παρεισφρήσει στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ διάφορα ἔξωγενη στοιχεῖα. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀναπτυσσομένη μέσα στὸ περιβάλλον τῆς ὁδωμανικῆς αὐτοκρατορίας ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τοὺς ἀνατολίτικους ἀμανέδες<sup>700</sup>. Παράλληλα στὸ νεοελληνικὸ κράτος ἔχουμε μὲ τὸν ἐπηρεασμὸ τῆς δυτικῆς κουλτούρας τὴν ἐπίδραση τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς<sup>701</sup>. Ἡ λατρεία πρέπει νὰ ἀξιολογήσει τὰ ἀποτελέσματα καὶ τῶν δύο αὐτῶν παραδόσεων καὶ νὰ κρατήσει ὅτι καλύτερο ἔχουν, αὐτὸν ποὺ ἔξυπηρετεὶ καλύτερα τὸ σκοπό της. Εἶναι χρέος ἀκόμη, τόσο τῆς ποιμαίνουσας Ἐκκλησίας, ἡ ὅποια φέρει τὴν ἀμεσητή εὐθύνη γιὰ τὴ σωστὴ ψαλμωδία στοὺς Ἱεροὺς ναοὺς, ὅσο

<sup>700</sup> Ὁ καθηγητὴς π. Ἡ. Α. Γκίνας διερωτᾶται «μήπως ἡ νεότερη πρακτικὴ ποὺ δημιουργήθηκε μὲ τὸ νὰ δοθεῖ τὸ βάρος στὴν περίτεχνη ψαλμωδία, προσαρμοσμένη στὴν ἀνατολίτικη νωχελικότητα... προκαλεῖ κουραστικὴ ἐπιμήκυνση τοῦ λειτουργικοῦ χρόνου;». ΓΚΙΚΑ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 19.

<sup>701</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 126: «Οὔτε ὁ ἀνατολίτικος ἀμανές, οὔτε ἡ ἐπτανησιακὴ καντάδα εἶναι ἡ ψαλμωδία τῆς Ἐκκλησίας, ἀλλὰ ἡ πατροπαράδοτη βιζαντινὴ λεγόμενη μουσικὴ μιὰ ἀπλὴ καὶ κατανυκτικὴ μελωδία, ποὺ τονίζει καὶ ὑπογραμμίζει τὰ νοήματα τοῦ λόγου». Βλ. ὅπ.π., σ. 150-151: «Ἡ ψαλμωδία εἶναι σήμερα γιὰ τὴν Ἐκκλησία μας ἔνα πρόβλημα. Πρέπει νὰ διμολογήσουμε ὅτι δὲν ἀντιμετωπίσθηκε αὐτὸν ὑπεύθυνα καὶ μὲ γνώση. Ὑπάρχει ἀκαταστασία στὴν ψαλμωδία τῆς Ἐκκλησίας, κι αὐτὸν ὀφείλεται στὴ διαφορετικὴ καὶ λαθεμένη ἀντίληψη, ποὺ ἔχομε γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Ἀλλοι νομίζουν πώς, ὅσο πιὸ βαριά ἀνατολίτικα ψάλλουμε στὴ θεία λατρεία, τόσο πιὸ πολὺ βιοτοκόμαστε μέσα σὲ γνήσιο καὶ παραδοσιακὸ δρθόδοξο χῶρο. Ἀλλοι πάλι, δηθεν καλλιεργημένοι, θέλουν στὴν Ἐκκλησία 'εὐρωπαϊκή' μουσική, καὶ κάποιοι ἄλλοι ἀκόμα νὰ βάλωμε ἀριμόνιο καὶ δρχήστρα μουσικῶν δργάνων στὴ θεία λατρεία. Ἔτσι παρατηρεῖται μιὰ ἀκαταστασία, γιὰ νὰ μὴν ποῦμε ἀναρχία, στὴν ἐκκλησιαστικὴ ψαλμωδία, κι αὐτὸν γίνεται αἴτια, ὥστε στὴν ἀκοὴ τῶν χριστιανῶν νὰ μὴν εἶναι ἔκκαθαρισμένο τὸ μουσικὸ ἀκουσμα τῶν Ἱερῶν ὑμνῶν τῆς θείας λατρείας».

καὶ τῶν Ἱεροψιαλτῶν, νὰ ἀποκαθάρουν τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἔξωγενῃ στοιχεῖα<sup>702</sup>.

‘Ο ποιμένας ἔχει χρέος νὰ μεριμνήσει, ἔτσι ὥστε νὰ χρησιμοποιοῦνται στοὺς Ἱεροὺς ναοὺς κατάλληλα μεγάφωνα, ρυθμισμένα στὴ σωστὴ ἔνταση<sup>703</sup>. Τώρα, ποὺ ἔχουμε μεγάλους ναούς, καὶ ἡ ἀκουστικὴ τοῦ ναοῦ ἔχει δυσκολέψει καὶ οἱ ναοδόμοι δὲν φροντίζουν, ὅπως παλιά, οἱ ναοὶ νὰ ἔχουν τὴ σωστὴ ἀκουστική, χρειάζεται ἡ ἐνίσχυση τῆς φωνῆς μὲ τὰ ἡλεκτρονικὰ μέσα. Αὐτὸς εἶναι ἔνα ἴδιαίτερα εὐαίσθητο σημεῖο καὶ θέλει ἴδιαίτερη μέριμνα, ὥστε νὰ μὴ δημιουργεῖται ἀταξία καὶ παραφωνίες μέσα στὴν Ἐκκλησία. ‘Ο ἥχος τῶν μεγαφώνων δὲν πρέπει νὰ εἶναι διαπεραστικός καὶ κακῆς ποιότητας, ἀλλὰ προσαρμοσμένος στὸ γενικὸ κλῖμα, τὸ δόποιο πρέπει νὰ ὑπάρχει στὸν Ἱερὸ χῶρο. ‘Οπως τὰ καντήλια καὶ τὰ κεριά φωτίζουν μὲ ἔνα ἀπαλὸ φῶς τὸν χῶρο ἡ ὅπως τὸ θυμίαμα ἀναδίδει μιὰ ἀπαλὴ εὐωδία, ἔτσι καὶ ὁ ἥχος τῶν μεγαφώνων πρέπει νὰ εἶναι ἀπαλός, εὐκρινής καὶ νὰ δημιουργεῖ εὐχάριστο ἀκουσμα. Στὶς περιπτώσεις μάλιστα, ποὺ δὲν ὑπάρχει ἀνάγκη νὰ χρησιμοποιοῦνται μεγάφωνα, ὅπως σὲ μικροὺς ναοὺς ἡ σὲ παρεκκλήσια, τότε εἶναι καλύτερα νὰ μὴ χρησιμοποιοῦνται, ἀφοῦ μὲ αὐτὸς τὸν τρόπο δημιουργεῖται πιὸ κατανυκτικὴ ἀτμόσφαιρα.

Στὴν ἐνοριακὴ ψαλμωδία πρέπει νὰ γίνει προσπάθεια νὰ ψάλλει ὅλος ὁ λαός, γιὰ λόγους ὅχι καλλιτεχνικοὺς ἀλλὰ συμμετοχῆς στὴ λατρεία<sup>704</sup>. Ἡ μονωδιακὴ ψαλμωδία δημιουργεῖ

<sup>702</sup> Ο μητρ. Δ. Ψαριανὸς ἀναφέρει χαρακτηριστικὰ τὰ ἔξης. «Ἴδοὺ λοιπὸν ἔνα ἔργον πρὸς τὸ παρόν, ποὺ ἀποτελεῖ προκαταρκτικὸν στάδιον εἰς τὴν ἐπιστημονικὴν μελέτην τῆς μεσαιωνικῆς μουσικῆς τῆς Ἐκκλησίας μας· νὰ ἔξιβελίζωμεν ἐκ τῆς Ἱερᾶς ψαλμωδίας πᾶν στοιχεῖον περὶ τοῦ ὁποίου ἡ ἐλληνικὴ καὶ βυζαντινὴ μας καταγωγή, ἡ φωτισμένη ἀντίληψίς μας, καὶ τὸ καλλιεργημένον μουσικόν μας αἴσθημα μᾶς πληροφοροῦν ὅτι δὲν εἶναι βυζαντινόν καὶ ἐλληνικόν». ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἐξήγησις, ὅπ.π., σ. 14.

<sup>703</sup> Βλ. ΓΚΙΚΑ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 19.

<sup>704</sup> Τὴν ἴδια ἀποψὴ τῆς μουσικῆς ἀγωγῆς τοῦ λαοῦ ἐκ μέρους τῶν ποιμένων ἔχει καὶ ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, λέγοντας ὅτι «ὁ λαός μας εἶναι γεγονός ὅτι στερεῖται μουσικῆς ἀγωγῆς καὶ ὁ λόγος εἶναι ὅτι δὲν τὸν διδάσκουμεν νὰ ψάλλῃ, ἵσως διότι καὶ ἡμεῖς πολλάκις δὲν ξεύρομεν τί ψάλλομεν». Ὅπ.π., σ. 14. ‘Οπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς π. Ἀ. Γκίκας «ἡ εὐλάβεια καὶ ἡ σεμνότητα τοῦ Ἱερέα καὶ τοῦ Ἱεροψιαλτῆ πρέπει νὰ εἶναι ὑποβλητική, ὥστε ὁ λαός νὰ ὑποβάλλεται γιὰ νὰ παρακολουθεῖ καὶ νὰ ὑποκάλλει τουλάχιστον τὰ ἀπλὰ μέλη». ΓΚΙΚΑ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 20. Καὶ πιὸ κάτω ἀναφέρει ὅτι «θὰ εἶναι δυνατὸν ἐπίστης νὰ δημιουργηθεῖ μία διαφοροποιημένη ἀτμόσφαιρα ώς πρὸς τὸν τρόπο

πολλές φορές προβλήματα, ἀφοῦ οἱ ἀνθρωποι δὲν μποροῦν νὰ ἀκολουθήσουν τὸ σχῆμα ἐκεῖνο, ποὺ βοηθᾶ τοὺς πιστοὺς νὰ συμμετέχουν ἐνεργὰ στὴ λατρεία<sup>705</sup>. Εἶναι πρωτοχριστιανικὴ συνήθεια ἡ συμμετοχὴ τοῦ ποιμνίου στὴν κοινὴ ψαλμωδία<sup>706</sup>. Ὅταν λέμε κοινὴ ψαλμωδία δὲν ἐννοοῦμε τὴν ἐκτέλεση τῶν περίτεχνων ὑμνων, ὅπως προέκυψαν στὴ λατρεία σήμερα. Στὴν πρώτη Ἐκκλησία δὲν ὑπῆρχαν μουσικὰ κοιμάτια, ὅπως χερούβικὰ ἡ κοινωνικά, τὰ ὅποια δημιουργοῦν πρόβλημα, ὅταν ὁ πιστὸς δὲν ξέρει νὰ ψάλλει, ἀλλὰ γινόταν μιὰ ἐμμελῆς ἀπαγγελία. Διὰ τῆς κοινῆς ψαλμωδίας φανερώνεται ἡ ἐνότητα τῶν πιστῶν μέσα στὸν σύνδεσμο τῆς ἐν Χριστῷ ἀγάπης<sup>707</sup>. Μπορεῖ καὶ σήμερα ὁ λαός νὰ παιδαγωγηθεῖ καὶ νὰ κατηχηθεῖ μὲν ἐνα τέτοιο τρόπῳ,

---

συμμετοχῆς τῶν πιστῶν. Δηλαδὴ νὰ ὀργανωθεῖ χορωδιακὴ ψαλμωδία, ὡστε οἱ πιστοὶ νὰ τὴ συνοδεύουν εὐκολότερα». Ὁπ.π., σ. 26.

<sup>705</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ΚΑΨΑΝΗ, Ἐκκλησία, σ. 73. Ὅπως χαρακτηριστικὰ διερωτᾶται ὁ καθηγητῆς π. Ἡ. Γκίκας «πῶς εἶναι λοιπὸν δυνατὸν νὰ βιώσουν οἱ πιστοί μας τὸ μυστήριο τῆς εὐχαριστίας τοῦ Θεοῦ, ὅταν κατὰ τὴ συμμετοχή τους σὲ αὐτὸν αἰσθάνονται ἀπλοὶ θεατές, παθητικοὶ δέκτες ἀγνώστων δυνάμεων καὶ εὐλογιῶν, οἱ ὅποιες μόνον ὡς ὑπερφυσικές ἡ μαγικές δυνάμεις μποροῦν νὰ ἐκληφθοῦν?». ΓΚΙΚΑ, Λειτουργία, Ὁπ.π., σ. 32.

<sup>706</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, Ὁπ.π., σσ. 134-135: «Ἄβασάνιστα πολλές φορές ἀκοῦμε καὶ λένε κάποιοι δτι στὸν ἀρχαῖο καιρὸν ἔψαλλαν ὅλοι στὴν Ἐκκλησία, καὶ θέλουν νὰ ἐπαναφέρουν ἐκεῖνο τὸν ἀρχαῖο τάχα τρόπο τῆς ψαλμωδίας. Ἄλλ’ αὐτὸν εἶναι ἀνιστόρητο ποτὲ στὴ θεία Λειτουργία δὲν ἔψαλλε ὅλη ἡ σύναξη τῶν πιστῶν... Ἡ ἀλήθεια λοιπὸν εἶναι δτι δὲν ἔψαλλε ποτὲ ὅλος ὁ λαός, ἀλλὰ ἔλεγαν μόνο τὸ ‘Ἀμήν’, τὸ ‘Κύριε ἐλέησον’ καὶ τὰ ἑφύμνια τῶν ψαλμῶν». Ὅπως ἀναφέρει ὁ Εὐσέβιος Καισαρείας «παντὸς δ’ οὖν ὁργάνου μουσικοῦ γένοιτ’ ἀν τῷ Θεῷ προσηνεστέρα ἡ τῶν Χριστοῦ λαῶν συμφωνία, καθ’ ἣν ἐν πάσαις ταῖς τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαις, ὅμογνώμονι ψυχῇ καὶ μιᾷ διαθέσει, ὅμοφροσύνῃ τε καὶ ὅμοδοξίᾳ πίστεως καὶ εὐσεβείας, ὅμόφωνον μέλος ἐν ταῖς ψαλμολογίαις ἀναπέμπομεν». ΕΥΣΕΒΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ, Ἐξηγήσεις εἰς τὸν Ψαλμούς, κεφ. 91'. PG 23, 1172D-1173A. Βλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραρᾶς, Ὁπ.π., σ. 18. Ἀντίθετοι πρὸς τὴν κοινὴ λατρεία ἦταν οἱ Μεσσαλιανοὶ ἡ Εὐχίτες, ὅπως ὀνομάζονταν, οἱ ὅποιοι «τοὺς τὰς ὥρας ψάλλοντας» ἔξεμυκτήριζαν. Βλ. ΦΩΤΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, Μυριόβιβλον ἡ Βιβλιοθήκη, NB', PG 103, 92A. Πρβλ. ΣΚΑΛΤΣΗ, Θηραρᾶς, Ὁπ.π., σ. 30. Ἀργότερα οἱ Βογόμιλοι, συνεχιστές τῶν Μεσσαλιανῶν, ἀποστρέφονταν τοὺς ὑμνους, τονίζοντας τὴν κατὰ μόνας προσευχὴν. Βλ. Ὁπ.π.

<sup>707</sup> Ὅπως ἀναφέρει ὁ π. Ἡ. Γλεβιζόπουλος, «ἡ συμψαλμωδία δὲν ἔξυπηρετεῖ σκοποὺς πρακτικούς, οὗτε εἶναι ζήτημα ἀρεσκείας καὶ εὐχαριστήσεως, ἀλλὰ... εἶναι ἔκφρασις τῆς οὐσίας τῆς θείας λειτουργίας καὶ συνέπεια τῆς πίστεώς μας εἰς τὴν Μίαν, Ἡγίαν, Κοθολικὴν καὶ Ἀποστολικὴν Ἐκκλησίαν, ἡ ὅποια διέσωσεν πλήρως τὴν ἐννοιαν τῆς κοινωνίας». ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐκκλησία, σ. 89.

ῶστε νὰ συμμετέχει στὴν κοινὴ ψαλμωδία, δηλαδὴ οἱ ψάλτες νὰ ἀπλοποιήσουν τὰ ἀπαραίτητα μέλη καὶ νὰ προσπαθήσουν οἱ πιστοὶ νὰ σιγοψάλλουν κάποιους ὑμνους, οἱ δποῖοι εἶναι εὔκολοι στὴν ἀπομνημόνευση, ὅπως π.χ. τὸ «Φῶς Ἰλαρόν...» στὸν ἑσπερινὸν ἥ «Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου» στὴ Θεία Λειτουργία<sup>708</sup>. Ὁ ποιμένας πρέπει νὰ μεριμνήσει, ἔτσι ὥστε νὰ ὑπάρχει μιὰ ἀρμονικὴ συνήχηση ἐντὸς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χώρου, καὶ ὅχι ἀκαταστασία καὶ ἀταξία<sup>709</sup>.

Μιὰ ἐνορία θὰ πρέπει νὰ ἀξιοποιήσει οἰκονομικὰ μέσα, γιὰ νὰ δημιουργήσει μόνιμους ψαλτικοὺς χορούς, καὶ νὰ στηρίξει οἰκονομικὰ τὴν χορωδία, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ὀργανωθεῖ καὶ νὰ ὑπάρχει ποιότητα στὴ ψαλμωδία<sup>710</sup>. Ἀκόμη οἱ χοροὶ αὐτοὶ μποροῦν νὰ πραγματοποιοῦν ἐκδηλώσεις καὶ συναυλίες καὶ στὸ ἔξωτερικό, μὲ σκοπὸ τὴ διάδοση τοῦ γνήσιου βυζαντινοῦ ὑφους τῆς ψαλτικῆς τέχνης.

‘Ο ποιμένας πρέπει νὰ φροντίζει, σὲ συνεργασία μὲ τὸν ψάλτη, γιὰ τὸ ὑφος τῆς μουσικῆς ἐπένδυσης τῶν ἀκολουθιῶν καὶ

<sup>708</sup> Τὴν ἴδια ἀποψη διατυπώνει καὶ ὁ Ἀ. Γουσίδης. Βλ. ΓΟΥΣΙΔΗ, ὅπ.π., σ. 143: «Ἡ ἔξαρση τῆς ἀνάγκης νὰ γίνει ἡ Ἐκκλησία μιὰ κοινωνία σὲ ὅλες τὶς διαστάσεις της δίνει ἔνα ἴδιαίτερο χαρακτῆρα στὶς ποιμαντικές της πράξεις. Ὑπάρχει ἀνάγκη οἱ χριστιανοί, ποὺ μετέχουν στὴ λατρεία, νὰ γίνονται ὁμάδα: γι’ αὐτὸ χρειάζεται μιὰ ἐνεργότερη συμμετοχὴ τῶν πιστῶν στὴ θεία λατρεία: δὲν ἀρκεῖ ἡ ἀπλὴ παρουσία τους στὸ ναό. Σὰν πρῶτο βῆμα μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἡ ἀπὸ κοινοῦ ἀπαγγελία τοῦ ‘Πιστεύω’ καὶ τοῦ ‘Πάτερ ήμῶν’ καὶ ἡ ἀπὸ κοινοῦ ψαλμωδία γνωστῶν ὑμνων». Βλ. ὅπ.π., σ. 144: «Πρέπει νὰ γίνῃ κατανοητὸ ὅτι, ἀν θέλουμε νὰ ἐπιβιώσει ἡ λαϊκὴ Ἐκκλησία, πρέπει δπωσδήποτε νὰ προαχθεῖ ἡ Ἐκκλησία τῆς ὁμάδας».

<sup>709</sup> Ασφαλῶς δ ποιμένας δὲν πρέπει νὰ φτάσει στὸ ἄλλο ἄκρο καὶ νὰ προσδοκᾶ ὅτι ὅλα θὰ εἶναι τέλεια στὴν συμψαλμωδία, διότι τότε χάνεται ὁ σκοπὸς τῆς συμψαλμωδίας. Ὁπως ἀναφέρει ὁ π. Ἀ. Ἀλεβίζόπουλος «Ἡ δρθὴ... θέσις (τῶν ἰεροψαλτῶν) ἐντὸς τῆς θείας λατρείας δὲν εἶναι νὰ παραμερίσουν τὸν λαόν, ἀλλὰ νὰ διευθύνουν καὶ νὰ κατευθύνουν τὴν συμψαλμωδίαν. Πολὺ δὲ δλιγάτερον ἐπιτρέπεται νὰ ἀναλογίζωνται κατὰ τὴν ὥραν τῆς ψαλμωδίας ποίσιν γνώμην θὰ σχηματίσῃ δι’ αὐτοὺς ὁ τάδε ἡ ὁ δεῖνα παρευρισκόμενος ‘ἄκροατής’, δι ποτοὶς ἔχει ηνέημένα μουσικὰ ἐνδιαφέροντα. Μοναδικὸν μέλημά των πρέπει νὰ εἶναι τὸ πῶς θὰ οἰκοδομήσουν διὰ τοῦ ἴδιου χαρίσματος τὸ Σῶμα τοῦ Χριστοῦ, τὴν Ἐκκλησίαν». ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐκκλησία, σ. 90.

<sup>710</sup> Τέτοια χορωδία ἔχει συστήσει ἡ Ἱερὰ Μονὴ Κύκκου στὴ Λευκωσία Κύπρου. Ἡ ἐπαγγελματικὴ αὐτὴ χορωδία ψάλλει ἐπὶ μονίμου βάσεως στὸ Μετόχι τοῦ ἀγίου Προκοπίου καὶ ἔχει δώσει πολυάριθμες συναυλίες σὲ ὅλο τὸν κόσμο. Ἡ ἀκολουθία τοῦ δρθρου καὶ τῆς Θείας Λειτουργίας κάθε Κυριακὴ ἐκπέμπεται τηλεοπτικὰ ἀπὸ τὸ Μετόχι τοῦ ἀγίου Προκοπίου διρυφορικὰ σὲ ὅλο τὸν κόσμο.

κυρίως της Θείας Λειτουργίας. Ὡς μουσική, πού χρησιμοποιεῖται, πρέπει νὰ ἀντιστοιχεῖ στὸ ὑφος τῆς ἡμέρας. Ἐν ἡ ἡμέρα εἶναι πένθιμη, τότε ἡ ψαλμωδία νὰ εἶναι πένθιμη, ὅν εἶναι χαρούμενη, τότε ἡ ψαλμωδία νὰ εἶναι χαρούσυνη, ὅν εἶναι πανηγυρική, τότε ἡ ψαλμωδία νὰ ἔχει πανηγυρικὸ χαρακτήρα. Ὑπάρχει λατρεία καθημερινὴ καὶ ὑπάρχει λατρεία κυριακάτικη. Ὑπάρχει λατρεία πανηγυρικὴ καὶ ὑπάρχει λατρεία ἀπλή. Ὑπάρχει λατρεία ἐνοριακὴ καὶ ὑπάρχει λατρεία παρεκκλησίων<sup>711</sup>. Ὑπάρχει λατρεία μοναστηριακὴ καὶ ὑπάρχει λατρεία κοσμική. Διαφορετικὴ εἶναι ἡ ψαλμωδία σὲ μιὰ ἀκολουθία, ὅν αὐτὴ τελεῖται σὲ μιὰ ἀπλῆ καθημερινὴ ἢ τὴν Κυριακὴ ἢ σὲ μιὰ μεγάλη πανήγυρη. Ἐν μιὰ ἀκολουθίᾳ ἡ θεία Λειτουργία τελεῖται σὲ καθημερινή, τότε ἡ ψαλμωδία σ' αὐτὴ εἶναι πιὸ ἀπλὴ καὶ πιὸ σύντομη, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει ἡ ἀνεση τῆς Κυριακῆς καὶ οἱ ἀνθρώποι θέλουν νὰ πᾶνε στὶς ἔργασίες τους. Γι' αὐτὸ ἡ ὥρα τῆς τέλεσης τῆς Θείας Λειτουργίας πρέπει νὰ εἶναι ἀκριβῆς. Ἐν ὅμως τελεῖται τὴν Κυριακή, τότε ἡ ψαλμωδία ἔχει πιὸ πανηγυρικὸ χαρακτήρα καὶ ἐκτελοῦνται πιὸ ἀργά μαθήματα. Σὲ μεγάλες Δεσποτικὲς ἢ Θεομητορικὲς γιορτές ἡ μνήμες ἐορταζομένων ἀγίων, ἡ ψαλμωδία εἶναι ἀκόμη πιὸ πανηγυρική, καὶ ψάλλονται ἀκόμη πιὸ ἀργά μαθήματα<sup>712</sup>. Στὶς Δεσποτικὲς γιορτές, στὶς ὅποιες συνήθως τελεῖται καὶ ἀγρυπνία, ψάλλονται στὸν ἐσπερινὸ τὰ «Ἀνοιξαντάρια», τὰ ἀργά «Κεκραγάρια», ἡ στιχολογία «Θοῦ, Κύριε» καὶ ἄλλα ἀργά μαθήματα. Ὅταν μάλιστα χοροστατεῖ καὶ ἐπίσκοπος, τότε στὸν ὅρθο ψάλλεται ὁ ὅμνος «Τὸν Δεσπότην καὶ ἀρχιερέα...» σὲ ἦχο βαρὺν ἢ ἀκόμη σὲ ἀγιορείτικα μοναστήρια ψάλλεται τὸ «Ἀνωθεν οἱ προφῆται...», ποίημα τοῦ Ἰωάννη Κουκουζέλη. Βέβαια, ὅσον ἀφορᾶ τὴν οὐσία τῆς θείας Λειτουργίας, δὲν ὑπάρχει καμιὰ οὐσιαστικὴ διαφορά, ἐὰν αὐτὴ τελεῖται καθημερινή, τὴν Κυριακὴ ἢ τὴν Ἀγία Κυριακὴ τοῦ Πάσχα. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ ποιμαίνουσα Ἐκκλησία θὰ κάνει αἰσθητὴ τὴ διαφορά, ἡ ὅποια ὑπάρχει μεταξὺ τοῦ Θεοῦ, ὁ ὅποιος ἀποτελεῖ τὸν νοητὸ ἥλιο, ὁ ὅποιος εἶναι αὐτόφωτος, ἀπὸ ἔναν

<sup>711</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς π. Ἀ. Γκίκας «μπορεῖ ἡ μεγαλοπρέπεια τῆς Κυριακῆς νὰ τονισθεῖ στὸ μεγάλο ναό, ἀλλὰ καὶ ἡ κατάνυξη μιᾶς καθημερινῆς ἀκολουθίας ἢ λειτουργίας νὰ ἐκφρασθεῖ σὲ ἔνα κατανυκτικὸ παρεκκλήσι». ΓΚΙΚΑ, Λειτουργία, ὅπ.π., σ. 30.

<sup>712</sup> Βλ. τὰ παραγγέλματα τοῦ μητροπολίτου Πάφου Γενναδίου περὶ τοῦ λαμπροῦ ἐορτασμοῦ τῆς μνήμης τοῦ Ἀποστόλου Βαρνάβα, ἰδρυτοῦ τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου. Βλ. ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ, Παραγγέλματα, ὅπ.π., σσ. 115-116.

ἄγιο, ὁ δποῖος ἀποτελεῖ τὸ νοητὸ ἀστέρι, τὸ δποῖο εἶναι ἐτερόφωτο. Ὁ ποιμένας πρέπει νὰ συνθέσει ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ἔτσι ὥστε νὰ γίνεται μιὰ ἀρμονικὴ τέλεση τῆς λατρείας.

“Ο ποιμένας πρέπει νὰ μεριμνήσει, ὥστε ὁ Ἱεροψάλτης νὰ ἀπαγγέλλει τὸν ἀπόστολο ἐμμελῶς. Αὐτὸ δίνει περισσότερη λαμπρότητα καὶ αἴγλη στὸ μυστήριο. Τόσο ὁ ἀπόστολος ὅσο καὶ τὸ εὐαγγέλιο δὲν πρέπει νὰ διαβάζονται ὅπως τὰ συνηθισμένα ἀναγνώσματα, ὅπως π.χ. τῶν προφητειῶν, ἀλλὰ νὰ ἀναγινώσκονται «ἐμμελῶς»<sup>713</sup>, καὶ νὰ χρησιμοποιεῖται τὸ κλιτὸν κατὰ τὴν ἐκτέλεσή τους<sup>714</sup>. Ὁ λόγος γιὰ τὸν δποῖο αὐτὰ τὰ δύο κείμενα ἀπαγγέλλονται μὲ ἔνα ξεχωριστὸ τρόπο, εἶναι διότι δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ ὁποιοδήποτε ἄλλο κείμενο μὲ τὰ λόγια τοῦ Κυρίου ἢ μὲ τὰ θεόπνευστα λόγια τῶν ἀποστόλων.

Στὴν παράδοση τῆς λατρείας ὑπάρχουν καὶ τὰ μέλη, ποὺ ὀνομάζονται κρατήματα ἢ τερερίσματα. Ὁ ποιμένας πρέπει νὰ ἀποδεχθεῖ τὰ κρατήματα<sup>715</sup>, ὡς μέρος τῆς μουσικῆς παράδοσης τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, καὶ νὰ μὴ διάκειται ἀρνητικὰ πρὸς αὐτά. “Υπάρχει ἡ χρησιμότητα τῶν κρατημάτων, ἀφοῦ σὲ κάποια καθωρισμένα σημεῖα τῶν ἀκολουθιῶν ἢ τῆς Θείας Λειτουργίας οἱ Ἱεροψάλτες ψάλλουν αὐτά. Ἀρχικὰ τὰ κρατήματα ἦταν ἔνας τρόπος ὅχι διανοητικῆς ἐπεξεργασίας τῶν ὑμνῶν, ἀλλὰ μέσα σὲ ἔνα ἡχητικὸ μὲν, λεκτικὸ χωρὶς νόημα περιεχόμενο, γιὰ νὰ βοηθᾶ στὴν προσευχή. Τὰ τερερίσματα προέρχονται ἀπὸ τὴ λατινικὴ παρεφθαρμένη λέξη τερερέμ, ἢ δποία σημαίνει βασιλιᾶς, te rem. Ἀρχικὰ αὐτὰ ψάλλονταν στὶς τελετές, οἱ δποῖες τελοῦνταν στὴν αὐτοκρατορικὴ αὐλὴ τῆς Κωνσταντινούπολεως. Κατὰ τὶς τελετὲς

<sup>713</sup> Περὶ τῆς ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας τοῦ ἀποστόλου καὶ τοῦ εὐαγγελίου βλ. Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Συνεδρίου Ψαλτικῆς Τέχνης (Αθῆνα, 3-5 Νοεμβρίου 2000), Αθῆνα 2001.

<sup>714</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Λειτουργία, δπ.π., σ. 175.

<sup>715</sup> “Οπως ἀναφέρει ὁ Γρηγόριος Ἀναστασίου, ἔχουμε δύο περιπτώσεις κρατημάτων, ἐνὸς σημαδιοῦ καὶ ἐνὸς μελικοῦ εἶδους. «Κράτημα ὀνομάζεται σημάδι ἢδη τῆς πρώτης καὶ τῆς μέσης πλήρους σημειογραφίας. Στὴ μέση -καὶ τὴν ἐξηγητική- σημειογραφία τὸ κράτημα ἀνήκει στὰ ἄφωνα σημάδια καὶ εἰδικότερα στὶς μεγάλες ἀργίες». ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, Κρατήματα, σ. 67. Ἡ δεύτερη περιπτώση ἔχει διαφορετικὸ ἐννοιολογικὸ περιεχόμενο ἀπὸ αὐτὸ τοῦ σημαδιοῦ καὶ ἀφορᾶ ἔνα ἰδιαίτερο εἶδος μέλους. «Οἱ δύο περιπτώσεις, τοῦ σημαδιοῦ τοῦ κρατημάτος καὶ τοῦ μελικοῦ εἶδους τῶν κρατημάτων, δὲν σχετίζονται εὐθέως, ἀλλ’ ἵσως ἀναλογικά, ὡς στοιχεία παρατάσεως, τὸ μὲν ἐνὸς φωνητικοῦ σημαδιοῦ, τὸ δὲ τῆς ψαλτικῆς λατρείας». Ὁπ.π., σ. 68.

ο χορός ἔψαλλε τὸν ὑμνο, οἱ ὅποιος εἶχε πάντοτε θρησκευτικὸ θέμα, καὶ στὸ τέλος ἐπισύναπτε τὸ Τε rem (regem) exspectamus. Παρέλειπαν δὲ καὶ τὴν τελευταία λέξη καὶ ἔτσι ἔμενε τὸ Τε rem. Ἀφοῦ διπλασίαζαν τὸ γινόταν rirem ἢ rerem<sup>716</sup>. Μὲ τὰ τερερίσματα οἱ ψάλτες καὶ ὁ λαὸς ἐπευφημοῦσαν τὸν αὐτοκράτορα. Οἱ ψάλτες ἔψαλλαν, ὅχι μόνο στὰ Ἑλληνικά, ἀλλὰ καὶ στὰ Λατινικὰ πολυχρονισμοὺς στὸν αὐτοκράτορα. Κατὰ τὸ παράδειγμα λοιπὸν αὐτό, οἱ μουσουργοὶ μετὰ τὴν ἀλωση χρησιμοποιοῦσαν τὰ τερερέμ καὶ ὅταν ἔψαλλαν ἢ συνέθεταν ὑμνούς. Ὑπῆρξαν ὅμως καὶ ἀντιδράσεις γιὰ τὰ κρατήματα. Ἐναντίον τῶν κρατημάτων ἔγραψαν μεταξὺ ἄλλων καὶ ὁ Ἀγάπιος καὶ ὁ Νικόδημος ὁ Ἀγιορείτης στὸ Πηδάλιο<sup>717</sup>. Ο οἰκουμενικὸς πατριάρχης Κωνσταντίνος ὁ Ε' τὸ 1899 διέταξε τὸν πρωτοψάλτη Γεώργιο Βιολάκη, καὶ ἀντικατέστησε τὸ κράτημα στὸ «Θεοτόκε παρθένε...» τοῦ Πέτρου Μπερεκέτου μὲ τὴν ἐπανάληψη τῶν λέξεων τοῦ κειμένου. Αὐτὸ μάλιστα τὸ ἔξεδωσε καὶ σὲ βιβλίο<sup>718</sup>. Τὰ τερερίσματα ἢ κρατήματα<sup>719</sup>, ὅπως ὀνομάζονται, ἀναπληρώνουν διὰ τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς τὴν ἔλλειψη τῶν μουσικῶν δργάνων στὴν Ἑκκλησία, ἀφοῦ σ' αὐτὲς τὶς συνθέσεις, κατὰ ἔνα ἴδιότυπο τρόπο, ἀντιπροσωπεύονται διὰ τῆς φωνῆς τὰ μουσικὰ δργανα<sup>720</sup>. Στὰ ἀργά μαθήματα, καθώς καὶ

<sup>716</sup> Βλ. ΒΑΜΒΟΥΔΑΚΗ, *Κρατήματα*, 356. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Κρατήματα*, ὅπ.π., σ. 77.

<sup>717</sup> Βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, *Πηδάλιον*, σσ. 285-287.

<sup>718</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, ὅπ.π., σσ. 295-296 ὑποσημ. 1. Ὁπως ἀναφέρει ὁ Γρηγόριος Ἀναστασίου, «τὰ κρατήματα ὡς μέλη μουσικὰ θεμελιωμένα σὲ ἀσήμαντες συλλαβές, συνιστοῦν τρόπον τινὰ ἀντίφαση στὰ πλαίσια τῆς ὀρθοδόξου λατρείας, σύμφωνα μὲ τὴν θεολογία τῆς ὅποιας ἢ μουσικὴ δὲν εἶναι αὐτοσκοπός, ἀλλὰ μέσο μυσταγωγίας καὶ ἀναγωγῆς». ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Κρατήματα*, ὅπ.π., σ. 77. Ὁπως ἀναφέρει Γρηγόριος ὁ Νύσσης, «οὐ γάρ ἐν τῷ τῶν λέξεων τόνῳ κεῖται τὸ μέλος, ὥσπερ ἐν ἐκείνοις ἔστιν ἰδεῖν, παρ' οἷς ἐν τῇ ποιᾳ τῶν προσῳδιῶν συνθήκῃ, τοῦ ἐν τοῖς φθόγγοις τόνου βαρυνομένου τε καὶ ὀξυτόνοιοῦντος καὶ βαρυνομένου τε καὶ παρατείνοντος, ὁ ὄρθιμὸς ἀποτίκτεται, ἀλλὰ καὶ ἀκατάσκευόν τε καὶ ἀνεπιτήδευτον τοῖς θείοις λόγοις ἐνείρας τὸ μέλος, ἐρμηνεύειν τῇ μελωδίᾳ τὴν τῶν λεγομένων διάνοιαν βούλεται, τῇ ποιᾳ συνδιαθέσει, τοῦ κατὰ τὴν φωνὴν τόνου τὸν ἔγκειμενον τοῖς δόγμασι νοῦν, ὡς δυνατόν, ἐκκαλύπτων». ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΝΥΣΣΗΣ, *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν*, κεφ. Γ', PG 44, 444CD. Βλ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Κρατήματα*, ὅπ.π., σ. 77.

<sup>719</sup> Πρβλ. ΠΑΠΑΣΑΒΒΑ, *Διδασκαλία*, σ. 101.

<sup>720</sup> Ὁπως ἀναφέρει δ καθηγητὴς Γ. Στάθης τὰ κρατήματα «εἶναι ὁ συνδετικὸς κρίκος μεταξὺ τῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ τῆς ἔξωτερης μουσικῆς. Πολλὰ ἔξ

στοὺς καλοφωνικοὺς εἰρημούς, οἱ δποῖοι περιέχουν καὶ κρατήματα, ἔχουμε τὴν τελειότερη ἀνάπτυξη τῆς βιζαντινῆς μελουργίας<sup>721</sup>.

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὴ Θεία Εὐχαριστία, καὶ τὰ ὑπόλοιπα μυστήρια βρίσκομε νὰ τελοῦνται μὲ κάποια μεγαλοπρέπεια καὶ αἴγλη. Στὸ μυστήριο τοῦ γάμου, ἐνῶ ὁ ψάλτης ψάλλει τὸ «“Ἡσαΐα χόρευε...»», «“Ἄγιοι μάρτυρες...»» καὶ «“Δόξα σοι, Χριστὲ ὁ Θεός...»», ὑπάρχει ὁ γνωστὸς χορὸς τῶν νεονύμφων γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι. Αὐτὸς ὁ χορὸς δίνει περισσότερη λαμπρότητα στὸ μυστήριο, παράλληλα μὲ τὴ λαμπρὴ ψαλμωδία<sup>722</sup>. Παρόμοια καὶ στὸ μυστήριο τῆς χειροτονίας ὑπάρχει ἡ κυκλικὴ περιφορὰ γύρω ἀπὸ τὴν ἀγία Τράπεζα, ψάλλοντας τὸ τροπάριο «“Ἄγιοι Μάρτυρες, οἱ καλῶς ἀθλήσαντες...»», προκειμένου γιὰ τὴ χειροτονία διακόνου καὶ πρεσβυτέρου, καὶ τὸ «“Ἄγιοι μάρτυρες, οἱ καλῶς ἀθλήσαντες...»», «“Δόξα σοι, Χριστὲ ὁ Θεός...»» καὶ «“Ἡσαΐα χόρευε...»», προκειμένου γιὰ τὴ χειροτονία ἐπισκόπου<sup>723</sup>. Ἡ σωστὴ ὁργάνωση τῆς τελέσεως τῶν μυστηρίων εἶναι εὐθύνη καὶ τοῦ ψάλτη. Πρέπει νὰ ἀποφεύγονται δρισμένοι ὕμνοι καὶ φαλτοράγουδα, τὰ δποῖα ἀπάδουν πρὸς τὴν ἴερότητα τῶν μυστηρίων, ἰδιαίτερα τοῦ γάμου.

Εἶναι ὁρθὴ ἡ χρήση τῆς στοιχείων τῆς παραδόσεως τῆς μουσικῆς, ὡς βάση γιὰ τὴ δημιουργία τῆς νέας μουσικῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ δὲν παύει καὶ σήμερα νὰ κάνουμε καινούργιες δημιουργίες, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι προσαρμοσμένες στὴν λατρευτικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ στὶς λατρευτικὲς ἀνάγκες. Ἡ σωστὴ προσέγγιση τῆς θείας λατρείας ἀποτελεῖ ἐχέγγυο ὁρθότητας καὶ γιὰ τὴ λειτουργία ἐντὸς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χώρου τῶν ἐκκλησιαστικῶν τεχνῶν. Γιὰ νὰ γίνει μιὰ σωστὴ προσέγγιση τῆς λατρείας, χρειάζεται νὰ ἔχουμε, παράλληλα μὲ ὅλα τὰ ἄλλα μεγέθη, καὶ σωστὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Σήμερα ὑπάρχουν δύο

αὐτῶν, τὰ ‘όργανικά’, ἢ ‘μουσικά’, ἀποτελοῦν τὸ μέλος ἐνὸς ἄσματος κοσμικοῦ, ἢ ἐνὸς ἄσματος ἐκτελεσθέντος δι’ ἐνὸς ὁργάνου, κυρίως τοῦ ταμπουρίου». ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί, δπ.π., σ. 116.

<sup>721</sup> Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, δπ.π., σ. 11. “Οπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Γ. Στάθης «αἱ ἄσημοι συλλαβαὶ ἡνάγκασαν τοὺς μελοποιοὺς νὰ δώσουν ὅλην τὴν προσοχὴν καὶ τὴν φροντίδα εἰς τὸ μέλος, διὰ νὰ κρατήσουν δι’ αὐτοῦ ἀδιάπτωτον τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀκροατῶν καὶ ἐμποιήσουν εὐχαρίστησιν εἰς τὰς ἀκοάς». ΣΤΑΘΗ, Ἀναγραμματισμοί, δπ.π., σ. 116.

<sup>722</sup> Βλ. ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ, Παραγγέλματα, δπ.π., σσ. 73-74.

<sup>723</sup> Βλ. ZERBOY, Εὐχολόγιον, σσ. 160-181. Πρβλ. ΚΑΨΑΝΗ, Ἐκκλησία, σ. 69.

τάσεις: Ὡς πρώτη εἶναι νὰ γίνεται κάποια ἀδέξια ὀντιγραφὴ παλαιοτέρων ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, χωρὶς νὰ ὑπάρχει ἡ ἐμπνευσμένη καὶ φωτισμένη πρωτοτυπία. Αὐτὸ δυστυχῶς γίνεται σὲ ὅλες τὶς τέχνες ἐδῶ καὶ πολλοὺς αἰῶνες, γι' αὐτὸ καὶ ἔχουν πέσει σὲ πνευματικὸ μαρασμό. Οἱ μουσουργοὶ στὸ σύνολό τους ὀντιγράφουν, τὶς πιὸ πολλὲς φορὲς ἀδέξια, τὰ κλασσικὰ πρότυπα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ὡς δεύτερη εἶναι νὰ γίνεται μιὰ κακόγουστη πρωτοτυπία, ἡ ὅποια εἶναι ἐντελῶς ἐκτὸς παραδόσεως, πρᾶγμα ἀπαράδεκτο<sup>724</sup>. Πολλὲς φορές, θέλοντας οἱ μελωδοὶ νὰ πρωτοτυπήσουν, εἰσάγουν ἀκατέργαστα ἐξωγενῆ στοιχεῖα, εἴτε ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσική, εἴτε ἀπὸ ἄλλα εἴδη μουσικῆς. Χρέος τῶν ποιμένων εἶναι νὰ διαφυλάξουν τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἀπὸ τὶς δύο παρεκκλίσεις καὶ νὰ δείξουν στοὺς ἵεροψάλτες τὸν ὁρθὸ δρόμο, ποὺ εἶναι ἡ πηγαία ἐμπνευση καινούργιων εἰδῶν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, βασισμένα στὰ κλασσικὰ πρότυπα. Ὡς μουσικὴ ἀπλὰ ὑπάρχει γιὰ νὰ γίνεται ὀντιγραφὴ κάποιων μοτίβων τῆς παραδόσεως ἡ ὑπάρχει γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσει τὴ λατρεία σήμερα; Τὸ σταθερὸ δὲν εἶναι ἡ μουσικὴ ἀλλὰ ὁ Χριστός. Ἀν τὸν Χριστὸ μποροῦμε νὰ τὸν βροῦμε καὶ διὰ τῶν ὁργάνων, τότε θὰ τὰ χρησιμοποιήσουμε, ἀσχετὰ ὃν δὲν εἶναι παραδοσιακὴ γραμμὴ ἡ χρήση τῶν ὁργάνων. Ἀσφαλῶς καθῆκον τὸν ποιμένα εἶναι νὰ ἐμπνεύσει τὸν πιστὸ στὴ μυσταγωγία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀν αὐτὸ δὲν τὸ πετύχει, τότε θὰ πρέπει νὰ βρεῖ ἀλλούς ἐναλλακτικοὺς τρόπους γιὰ νὰ πετύχει τὸ σκοπό του. Τὸ ξητούμενο δὲν εἶναι νὰ σωθεῖ ἡ μουσικὴ, ἀλλὰ ὁ ἀνθρωπος. Ὡς μουσικὴ θὰ πρέπει νὰ γίνει ἔνα μέσον, διὰ τοῦ ὅποιου θὰ βοηθηθεῖ ὁ ἀνθρωπος νὰ μετάσχει καλύτερα στὴ λατρεία καὶ στὴν πνευματικὴ ζωή. Ἐν κατακλείδι θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι πρέπει νὰ ὑπάρχει σεβασμὸς στὴν παράδοση ἀλλὰ καὶ στὴν καινούργια δημιουργία.

<sup>724</sup> Βλ. ΚΕΣΕΛΟΠΟΥΛΟΥ, ὅπ.π., σ. 233: «Γιὰ νὰ προσεγγίσουμε σωστὰ τὴ λατρεία τῆς Ἐκκλησίας καὶ νὰ συμμετάσχουμε ἀληθινὰ στὴ θεία Λειτουργία, χρειαζόμαστε σωστοὺς ναούς, σωστὲς εἰκόνες, σωστὰ κείμενα, σωστὴ μουσικὴ καὶ γενικότερα σωστὰ ἐκφραστικὰ σύμβολα. Ὁμως ὅλα αὐτὰ προϋποθέτουν ζωντάνια ἐκκλησιαστικού βιώματος καὶ λειτουργικοῦ ἥθους. Καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ ἔσχατο ἐρώτημα γιὰ τὴ σημερινὴ ἐκκλησιαστικὴ κατάσταση, ποὺ, εἴτε ἀντιγράφει ἀδέξια παλαιότερους λειτουργικοὺς τύπους καὶ σύμβολα, εἴτε πρωτοτυπεῖ κακόγουστα καὶ κακότεχνα μὲ ἐξαμβλώματα ἀρχιτεκτονικῆς, καρικατούρες ζωγραφικῆς καὶ παραφίλες μουσικῆς».

## 2) Δυνατότητα διαλόγου μεταξύ βυζαντινής και εύρωπαικής έκκλησιαστικής μουσικής

Στήν ένότητα αύτή θὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἡ σχέση τῆς ὁρθόδοξης μὲ τὴ δυτικὴ ἔκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Ἰδιαίτερα θὰ ἔξετάσουμε τὴ χρήση τῶν ὁργάνων ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ ἔκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ γιατὶ ἡ Ὁρθόδοξη Ἔκκλησία ἀπαγόρευσε τὴ χρήση ὁργάνων στὴ λατρεία της. Ἐπίσης θὰ διερευνήσουμε κάποιες ἀποτυχημένες προσπάθειες συζεύξεως τῆς βυζαντινῆς μὲ τὴν Δυτικὴ ἔκκλησιαστικὴ μουσική.

Ἐνα κύριο θέμα, τὸ διόπτρο πρέπει νὰ ἀπασχολεῖ τὸν ποιμένα, εἶναι ἡ σχέση τῆς ἔκκλησιαστικῆς μουσικῆς μὲ ἄλλα εἶδη μουσικῆς, καὶ κυρίως μὲ τὴ Δυτικὴ μουσική. Ὁ ποιμένας ἔχει χρέος νὰ τηρεῖ μὲ ὑπευθυνότητα τὴν παραδοσιακὴ γραμμὴ τῆς Ἔκκλησίας, καὶ νὰ μὴ γίνεται χρήση ὁργάνων στὸν ναό<sup>725</sup>. Ἡ ἔκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἔκκλησίας ἦταν πάντοτε μονοφωνική<sup>726</sup>, μὲ τὴ συνοδεία ἀπλοῦ ἢ διπλοῦ ἰσοκρατήματος<sup>727</sup>. Ὁ χορός στὴν ἀρχαία Ἔκκλησία ἔψαλλε δύμοφώνως καὶ διμοτόνως, δηλαδὴ ὅλοι οἱ ψάλτες ἔψαλλαν τὴν

<sup>725</sup> Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, ὅπ.π., σσ. 416-417. ΠΑΡΗ, *Ἄσμα*, ὅπ.π., σ. 8. Ὁπως ἀναφέρει ὁ συνθέτης καὶ μουσικολόγος Egon Wellesz ἡ χρήση τῶν ὁργάνων εἶχε ἀπαγορευτεῖ μέσα στὸν ναό. Φορητὰ ἔκκλησιαστικὰ ὁργανα χρησιμοποιοῦντο στὶς λιτανεῖς, ἀλλὰ ἔπειτε νὰ παραμείνουν ἐκτὸς τοῦ ναοῦ, δταν ἡ λιτανεία εἰσερχόταν ἐντὸς τοῦ ναοῦ. Ὁμως σὲ συγκεκριμένες ἐπίσημες τελετὲς ἡ παρουσία τοῦ αὐτοκράτορα στὸν ναὸν ἐορταζόταν μὲ μιὰ μπάντα χαλκίνων πνευστῶν, ἡ ὁποία συνώδευε τὸν πολυχρονισμό. Βλ. WELLESZ, *History*, ὅπ.π., σ. 32, ὑποσημ. 1.

<sup>726</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 17. Μὲ τὸν ὄρο μονοφωνικὴ ἐννοοῦμε ὅτι ἡ ἔκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἔκκλησίας χρησιμοποιοῦσε μία φωνὴ γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν ὑμνῶν καὶ ὅχι δύο ἢ τρεῖς φωνές, ὅπως ἡ Δυτικὴ ἔκκλησιαστικὴ μουσική. Ὁ ὄρος μονοφωνικὴ χρησιμοποιεῖται σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴν πολυφωνικὴ μουσικὴ τῆς Δυτικῆς ἔκκλησίας ἢ ἀπλὰ τῆς πολυφωνίας. Βλ. WELLESZ, *History*, ὅπ.π., σ. 32. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Ψαλτική*, σ. 440.

<sup>727</sup> Βλ. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ, ὅπ.π., σ. 463: «Τὸ συνηχητικὸ σύστημα τῆς βυζαντινῆς ἔκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὀνομάζεται Ἰσον. Ἡ ἐκτέλεσις τοῦ Ἰσον ὀνομάζεται Ἰσοκράτημα». ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ, ὅπ.π., σσ. 290-302. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ, ὅπ.π., σσ. 463-484. Σὲ ἀρχαῖα βυζαντινὰ μουσικὰ χειρόγραφα οἱ Ἰσοκράτες ὀνομάζονται καὶ βαστακτά, ἐπειδὴ βαστάζουν τὸ Ἰσο. Ὁπως ἀναφέρει ὁ μητροπολίτης Δ. Ψαριανός, ἀκόμη καὶ στὶς ἐπὶ μέρους ὁρθόδοξες Ἔκκλησίες, ὅπου τὸ βυζαντινὸ ἔκκλησιαστικὸ ἄσμα σμίχθηκε μὲ τὴν ἑθνικὴ μουσική, ἀκόμη καὶ ἐκεῖ ἡ ψαλμωδία παρέμεινε φωνητική. Πρβλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσική*, ὅπ.π., σ. 8.

ΐδια φωνή. Αύτὸ τὸ εἶδος ψαλμωδίας, τὸ δποῖο ἐχρησιμοποιεῖτο ἥδη ἀπὸ τοὺς ἀποστολικοὺς χρόνους, δόνομάζεται μονωδιακό. Ἀντίθετα, στὴ Δυτικὴ μουσικὴ ψάλλουν ἑτεροτόνως, δηλαδὴ ὁ χορὸς ψάλλει πολυφωνικὰ διαφορετικὲς φωνές<sup>728</sup>. Μὲ ἀποφάσεις οἰκουμενικῶν καὶ ἄλλων τοπικῶν συνόδων, ἡ χρήση δργάνων, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ μετέπειτα ἐκκλησιαστικοῦ δργάνου<sup>729</sup> μέσα στὴ λατρεία, εἶχε ἀπαγορευθεῖ<sup>730</sup>. Κάποιοι

<sup>728</sup> Βλ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., σ. 72. Βλ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, *Μουσικὴ*, δπ.π., σσ. 5-6: «Πλὴν τούτου ἡ τετραφωνία εἶναι μὲν τεχνήσσα, ἀλλὰ βεβιασμένη, ἔχουσά τι τὸ θιρυβῶδες καὶ τεταργαμένον, οὐδαμῶς τῇ ἀμεταβλήτῳ φύσει ἀρμόζον. Δὲν εἶναι ἡ μουσικὴ αὐτὴ τέρψις καὶ εὐαρέσκεια φυσική, εὐκόλως εἰσδύουσα ἐκ τῶν ὥτων εἰς τὴν καρδίαν, ἀλλὰ χρεία ἀσκήσεως, χρεία ἐκγυμνάσεως τῶν ὥτων βαθμηδὸν καὶ κατ’ ὀλίγον, ἵνα ἀρέσκῃ καὶ τέρψῃ, ἐνῷ ἡ μονόφωνος μουσικὴ εἶναι ἀπλουστέρα, εὐκολώτερον διὰ τῶν ὥτων ἀμέσως εἰς τὴν καρδίαν εἰσδύουσα, ἐπιδρῶσα ἀμεσώτερον ἐπὶ τῆς ψυχῆς, διεγέρουσα παραχρῆμα τὰ αἰσθήματα καὶ παρορμῶσα εἰς προσευχὴν καὶ μετάνοιαν».

<sup>729</sup> Ὄλες οἱ πηγὲς προτείνουν δτὶ τὸ εὐρωπαϊκὸ «δργανο, ποὺ ἀναγεννᾶ» (‘organ revival’) τοῦ 9ου καὶ 10ου αἰώνα συνέβηκε, διότι τὸ δργανο εἰσήχθη ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. Βλ. NGDMM, τ. 13, σ. 727. ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ. ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΥ, *Ὄργανον, ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 946: «Εἰς τὴν Δύσιν (τὸ δργανον) διεδόθη ἐκ Βυζαντίου, ἐνθα ἐχρησιμοποιεῖτο εἰς τὸν ἴπποδρομον καὶ τὴν αὐλὴν, ὅχι δὲ καὶ τὴν Ἐκκλησίαν». Τὸ δργανο φαίνεται δτὶ εἰσήχθη στὴν Ἰσπανία τὸν 5ο αἰώνα ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. Ὁ αὐτοκράτορας Κωνσταντίνος δ Κοπρώνυμος (741-775) ἔστειλε ἔνα δργανο στὸν Πιπτίνο τὸν Βραχὺ καὶ δ Μιχαὴλ δ Ραγκαβὲ (811-813) στὸν Κάρολο τὸν Μέγα. Ἀκολούθως εἰσήχθη στὶς Λατινικὲς ἐκκλησίες ἀπὸ τὸν Λουδοβίκο τὸν Εὐσεβῆ (822). Βέβαια σήμερα σὲ δλη τὴ δικαιοδοσία τοῦ Πάπα τὸ δργανο οὐδέποτε εἶναι σὲ χρήση σὲ καιρὸν νηστείας. Ἐπίσης, στὴ Ρώμη οὐδέποτε ὑπάρχει σὲ χρήση στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Σίετου, οὔτε ἐπίσης σὲ δποιοδήποτε ναὸ ιερουργεῖ δ Πάπας. Ἀς σημειώσουμε δτὶ πολλοὶ θεολόγοι κατὰ καιροὺς ἀπεδοκίμασαν τὴν εἰσαγωγὴ μουσικῶν δργάνων στὶς Δυτικὲς ἐκκλησίες. Βλ. ἐπίσης ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐπισκόπησις*, δπ.π., σσ. 73-74. WELLESZ, *History*, δπ.π., σσ. 105-109. Πρβλ. NEF, δπ.π., σ. 52.

<sup>730</sup> Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Γυνή*, δπ.π., σ. 6: «Ἐξ ἀρχῆς ἀπέφυγεν ἡ Ἐκκλησία νὰ εἰσαγάγῃ τὸ μουσικὸν δργανον ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ αὐτῆς, εἶναι δὲ γνωστόν, δτὶ τοῦτο δὲν εἶχεν εἰσαχθῆ οὐδὲ ἐν τῇ συναγωγῇ». ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Διαθήκη*, δπ.π., τ. 7, σ. 191: «Εἰς τὰ χρόνια τῆς Κ. Διαθήκης, δπου ἡ λατρεία τοῦ ζῶντος Θεοῦ ἔλαβε νόημα πνευματικώτερον, τὰ δργανα παρεμερίσθησαν». ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Λειτουργία*, δπ.π., σσ. 126-127: «Αὐτὸς εἶναι δ λόγος, ποὺ στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία ποτὲ δὲν χρησιμοποιήθηκαν μουσικὰ δργανα. Τὰ μουσικὰ δργανα στὴ θεία λατρεία μᾶς βγάζουν ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς προσευχῆς, καὶ μᾶς πηγαίνουν ἀλλοῦ, ποὺ ἐκεῖ πιὰ δὲν προσευχόμαστε μὲ κατάνυξη, ἀλλὰ χαιρόμαστε ἔνα ώρατο καὶ καλλιτεχνικὸ ἀκουσμα. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ λέγεται θρησκευτικὴ μουσική, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἐκκλησιαστικὴ ψαλμωδία».

θέλησαν μὲ βάση τὰ χωρία Α΄ Κορ. ιδ', 6-9<sup>731</sup> καὶ Ἀποκ. ε', 8<sup>732</sup> νὰ ἀποδείξουν ὅτι ἡ ἀρχαία Ἐκκλησία χρησιμοποιοῦσε ὅργανα. Ὅμως στὸ πρῶτο χωρίο (Α΄ Κορ. ιδ', 6-9) ὁ ἀπόστολος Παῦλος ἀπλὰ ἀναφέρει τὰ μουσικὰ ὅργανα ως παράδειγμα, γιὰ νὰ δείξει ὅτι πρέπει καὶ οἱ χριστιανοὶ νὰ μιλοῦν μὲ λόγια κατανοητὰ καὶ ἔκπαθαρα, γιὰ νὰ μποροῦν ἔτσι οἱ ἀκροατὲς νὰ κατανοοῦν τὰ λεγόμενα· στὸ δὲ δεύτερο χωρίο (Ἀποκ. ε', 8) ὁ Ἰωάννης Θεολόγος ἀναφέρεται σὲ ἔνα προφητικὸ ὅραμα, τὸ ὅποιο ἔβλεπε, καὶ ὅχι στὴν ἀρχαία παράδοση τῆς Ἐκκλησίας. Ἀντίθετα μάλιστα, ὅλες οἱ πηγές μαρτυροῦν ὅτι ἡ Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία οὐδέποτε χρησιμοποίησε ὅργανα στὴ λατρεία<sup>733</sup>. Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεὺς κατακρίνει τὸν αὐλό, διότι αὐτὸ τὸ ὅργανο θυμίζει λατρεία τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Κυβέλης<sup>734</sup>. Τὸ ἵδιο συνιστᾶ καὶ ὁ Ὁριγένης γιὰ τὰ ὅργανα. Ἐρμηνεύοντας τὸ ψαλμικὸ χωρίο «Ἄλινετε αὐτὸν ἐν ψαλτηρίῳ καὶ κιθάρᾳ, αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῷ, αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν χορδαῖς καὶ ὅργάνῳ, αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν κυμβάλοις εὐήχοις, αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν κυμβάλοις ἀλαλαγμοῦ...» (Ψαλμ. ρν', 3-5), δίνει ἀλληγορικὴ ἐρμηνεία στὰ διάφορα ὅργανα, τὰ ὅποια παραθέτει ὁ ψαλμωδὸς Δαβίδ<sup>735</sup>.

<sup>731</sup> Βλ. Α΄ Κορ. ιδ', 6-9. «νννὶ δέ, ἀδελφοί, ἐὰν ἔλθω πρὸς ὑμᾶς γλώσσαις λαλῶν, τί ὑμᾶς ὡφελήσω, ἐὰν μὴ ὑμῖν λαλήσω ἢ ἐν ἀποκαλύψει, ἢ ἐν γνώσει, ἢ ἐν προφητείᾳ, ἢ ἐν διδαχῇ: ὅμως τὰ ἄψυχα φωνὴν διδόντα, εἴτε αὐλός, εἴτε κιθάρᾳ, ἐὰν διαστολὴν τοῖς φθόγγοις μὴ δῷ, πῶς γνωσθήσεται τὸ αὐλούμενον ἢ τὸ κιθαριζόμενον; καὶ γάρ ἐάν ἀδηλον φωνὴν σάλπιγξ δῷ, τίς παρασκευάσεται εἰς πόλεμον; οὕτω καὶ ὑμεῖς διὰ τῆς γλώσσης ἐάν μὴ εὔσημον λόγον δῶτε, πῶς γνωσθήσεται τὸ λαλούμενον; ἔσεσθε γάρ εἰς ἀέρα λαλοῦντες».

<sup>732</sup> Βλ. Ἀποκ. ε', 8. «καὶ ὅτε ἔλαβε τὸ βιβλίον, τὰ τέσσαρα ζῷα καὶ οἱ εἶκοσι τέσσαρες πρεσβύτεροι ἔπεσαν ἐνώπιον τοῦ ἀργίου, ἔχοντες ἔκαστος κιθάραν καὶ φιάλας χρυσᾶς γεμούσας θυμιαμάτων, αἱ εἰσιν αἱ προσευχαὶ τῶν ὄγίων».

<sup>733</sup> Ὁργανα πληκτὰ ἢ πνευστὰ χρησιμοποιοῦσαν οἱ Βυζαντινοί, ὅχι ἐντὸς τοῦ ἴεροῦ ναοῦ ἀλλὰ ἐκτὸς αὐτοῦ. Ἀσφαλῶς οἱ Βυζαντινοὶ χρησιμοποιοῦσαν ὅργανα καὶ μέσα στὸ παλάτι καὶ ἐκτὸς αὐτοῦ. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Ἀκάθιστος, σ. 13, ὑποσημ. 18.

<sup>734</sup> Βλ. ΚΛΗΜΕΝΤΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΩΣ, Παιδαγωγός, Λόγος 2, κεφ. 4, Πᾶς χρὴ περὶ τὰς ἑστιάσεις ἀνίεσθαι, PG 8, 440BC: «ὅ μὲν γάρ ἐστι μεθυστικὸς αὐλὸς ἄλιντος ἐρωτικῆς σχεδίας, τῆς ἀδημονίας, ὁ κῶμος... Εἰ δὲ ἐν αὐλοῖς καὶ ψαλτηρίοις, καὶ χοροῖς, καὶ ὁρχήμασι, καὶ κρότοις Ἀιγυπτίων, καὶ τοιαύταις διαθυμίαις ἀλύοι ἀτάκτοις, καὶ ἀπρεπεῖς καὶ ἀπαίδευτοι κομιδῆ γίγνοιτο ἄν, κυμβάλοις καὶ τυμπάνοις ἐξηχούμενοι, καὶ τοῖς τῆς ἀπάτης ὅργάνοις περιψφορύμενοι».

<sup>735</sup> Βλ. ΩΡΙΓΕΝΗ, Ἐκ τῶν Ὁριγένους εἰς ψαλμούς, Ψαλμὸς PN' PG 12, 1684CD: «Κιθάρᾳ ἐστὶ ψυχὴ πρακτικὴ ὑπὸ τῶν ἐντολῶν τοῦ Χριστοῦ κινουμένη. Τύμπανόν ἐστι νέκρωσις τοῦ ἐπιθυμητικοῦ δι' αὐτὸ τὸ καλόν.

Παρόμοια και δ Μ. Ἀθανάσιος στρέφεται ἐναντίον τῆς ἐνόργανης μουσικῆς, ἡ ὁποία συνοδεύει τοὺς χριστιανοὺς νὰ ἀναλάβουν τοὺς ὕμνους, ἀντὶ τὰ τύμπανα<sup>737</sup>. Ὁ ἵερος Χρυσόστομος θεωρεῖ ὅτι ἡ χρήση τῶν ὀργάνων κατὰ τὴν πρὸ Χριστοῦ ἐποχὴν ἐπετράπη ἀπὸ τὸν Θεό, ἐξ αἰτίας τῆς παχύτητας τῆς διάνοιας τῶν ἀνθρώπων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Παραλληλίζει μάλιστα τὴν χρήση τῶν ὀργάνων στὴν προχριστιανικὴ ἐποχὴν μὲ τὶς θυσίες ζώων, τὶς ὁποῖες προσέφερον στὸν Θεό<sup>738</sup>. Στὴ μετὰ Χριστὸν ἐποχὴν χρήση τῶν ὀργάνων τὴν ὥρα τῆς λατρείας ἐθεωρεῖτο παλινδρόμηση. Ὁ ἴδιος Πατέρας ἀναφέρει ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ κανένα μουσικὸ δργανό μὲ τὸν «ῆχο», τὸν ὅποιο ἀκούει κάποιος στὴν ἀκρα ἡσυχία, στὴν ἔρημο<sup>739</sup>. Παρόμοια και δ Θεοδώρητος Κύρου ἀναφέρει ὅτι δ Θεὸς συγχώρησε στοὺς Ἐβραίους τὴν χρήση

---

Χορὸς δέ ἐστι συμφωνία ψυχῶν λογικῶν τὸ αὐτὸν λεγουσῶν και μὴ ἔχουσῶν σχίσματα. Χορδαὶ εἰσὶ συμφώνησις ἀνταναιρεθείσης φωνῆς ἀρετῶν και ὀργάνων. Ὁργανόν ἐστιν Ἐκκλησία Θεοῦ, ἀπὸ θεωρητικῶν και πραγματικῶν συνεστῶσα ψυχῶν. Κύμβαλόν ἐστιν εὔηχον ψυχὴ πρακτικὴ τῷ πόθῳ προστηλωμένη τοῦ Χριστοῦ. Κύμβαλόν ἐστιν ἀλαλαγμοῦ νοῦς καθαρὸς παρὰ τῆς τοῦ Χριστοῦ ἐμπνεόμενος σωτηρίας».

<sup>736</sup> Βλ. ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Ἐρμηνεία εἰς τοὺς ψαλμούς, Ψαλμὸς PN' PG 27, 1341CD: «Χορδαί, λογίζομαι, νεῦρα ἐστι, καθ' ἔαυτὰ μὲν νεκρὰ ὅντα, και ἀποδεδεμένα ἐν ἔχλῳ τινί· κινούμενα δὲ ὑπὸ τινος τῶν τεχνιτῶν, φωνὴν ἀποτελοῦσιν· δργανον δὲ αὐλοὶ συγκείμενοι εἰσι, και ἀλλήλοις μεταδίδωσι τὸ μέλος ἐμπνεόμενα ὑπὸ τοῦ πνεύματος, ἥνικα ἔχουσι τοὺς πρόστο αὐτοὺς κινοῦντας. Αἰνεῖτε οὖν αὐτὸν ἐν ταῖς ἐντολαῖς ταῖς λεπταῖς, και ἰσχυραῖς, και ταῖς ἀποδεδεμέναις τῇ νεκρώσει τοῦ σώματος, και ἐν τῇ ἀγάπῃ τῇ ἐνεργούμενῃ ὑπὸ τοῦ Πνεύματος τοῦ ἀγίου».

<sup>737</sup> Βλ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ, Λόγος Ε', κατὰ Ιουλιανοῦ βασιλέως στηλιτευτικὸς δεύτερος, PG 35, 709B (= SC 309, σ. 366): «Ἀναλάβωμεν ὕμνους ἀντὶ τυμπάνων, ψαλμῳδίαν ἀντὶ τῶν αἰσχρῶν λυγισμάτων τε και ἀσμάτων».

<sup>738</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΗ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Εἰς τὸν PMΘ' ψαλμόν, PG 55, 494β: «Ἐγὼ δὲ ἐκεῖνο ἀν εἴποιμι, ὅτι τὸ παλαιὸν οὔτως ἥγοντο διὰ τῶν ὀργάνων τούτων, διὰ τὴν παχύτητα τῆς διανοίας αὐτῶν, και τὸ ἀρτι ἀπεσπάσθαι ἀπὸ τῶν εἰδώλων. Ὡσπερ οὖν τὰς θυσίας συνεχώρησεν, οὔτω και ταῦτα ἐπέτρεψε, συγκαταβάσιν τῶν αὐτῶν τῇ ἀσθενείᾳ».

<sup>739</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΗ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Όμιλία ΙΔ', Εἰ δέ τις τῶν ἴδιων, και μάλιστα τῶν οἰκείων οὐ προνοεῖ, τὴν πίστιν ἥρνηται, και ἐστιν ἀπίστον χείρων, PG 62, 576δ. Ἀσφαλῶς δὲν θὰ μποροῦσε νὰ συγκριθεῖ ἡ μοναχικὴ μὲ τὴν κοσμικὴ πραγματικότητα, ἀφοῦ ἀλλη εἶναι ἡ ἀσκητικὴ πρακτικὴ και ἀλλη ἡ πρακτικὴ, ἡ ὁποία ἐφαρμόζεται στὶς ἐνορίες. Εἶναι κάπως οὐτοπία νὰ σκεφθοῦμε ὅτι θὰ μπορούσε κάποιος νὰ ἐφαρμόσει στὴν ἐνορία τὴν ἀμετεώριστη ψαλμῳδία, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ στὴ μοναχικὴ πραγματικότητα.

δργάνων, ώστε μὲ τὴ μικρότερη βλάβη, δηλαδὴ τὴ χρήση τῶν δργάνων, νὰ ἐμποδίσει τὴ μεγαλύτερη, δηλαδὴ τὴν εἰδωλολατρία<sup>740</sup>. Παρόμοια καὶ ὁ Ψευδοίουστίνος θεωρεῖ ὅτι ἡ χρήση τῶν δργάνων στὴ δοξολογία τοῦ Θεοῦ εἶναι χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῶν νηπίων, καὶ ὅχι τῶν ὁριμῶν ἀνθρώπων<sup>741</sup>. Καὶ Γρηγόριος ὁ Νύσσης ἀναφέρει ὅτι διὰ μέσου τῆς ψαλμωδίας εἰσέρχονται διὰ τῆς ἀκοῆς στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου, τόσο ὁ ρυθμὸς τοῦ μέλους, ὅσο καὶ ἡ δύναμη τῶν λόγων, ἐνῶ διὰ μέσου μόνο τῶν δργάνων εἰσέρχεται στὴν ψυχὴ μόνο ἡ μελωδία<sup>742</sup>. Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας διέκειντο ἀρνητικὰ πρὸς τὴ χρήση τῶν δργάνων ἐντὸς τοῦ ναοῦ. Στὴ λατρεία μὲν τὰ δργανα δὲν χρησιμοποιοῦνται, ὅμως ἐκτὸς λατρείας θὰ μποροῦσαν νὰ χρησιμοποιηθοῦν. Ἀσφαλῶς πρέπει μὲ πολλὴ περίσκεψη νὰ ἔξεταστε τὸ θέμα τῆς χρήσεως τῶν δργάνων μέσα στὴν Ἐκκλησία. Στὴν Ἀφρικὴ γιὰ νὰ προσεγγίσουν τοὺς ἀνθρώπους στὴν Ἐκκλησία χρησιμοποιοῦν τοπικὰ δργανα μέσα στὴ λατρεία, ἀφοῦ ἡ πρακτικὴ αὐτὴ εἶναι μέσα στὴ φύση τους. Δὲν εἶναι λοιπὸν ἰδιωτικὴ ὑπόθεση τοῦ καθ' ἐνὸς νὰ ἀποφανθεῖ ἀν πρέπει ἥ ὅχι νὰ χρησιμοποιοῦνται τὰ δργανα μέσα στὴν λατρεία. Εἶναι ὑπόθεση, ἥ δοπια θὰ ἀντιμετωπιστεῖ ἀπὸ τὴν ποιμαίνοντα Ἐκκλησία<sup>743</sup>.

<sup>740</sup> Βλ. ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ ΚΥΡΟΥ, *Ἐρμηνεία τοῦ PN' ψαλμοῦ*, PG 80, 1996C: «Τούτοις οἱ Λευῖται πάλαι τοῖς δργάνοις ἔχοῦντο ἐν τῷ θείῳ ναῷ τὸν Θεόν ἀνυμνοῦντες· οὐκ ἐπειδὴ Θεός ἐτέοπετο τῇ τούτων ἡχῇ, ἀλλ' ἐπειδὴ τῶν γιγνομένων τὸν σκοπὸν ἀπεδέχετο... Ταῦτα τοίνυν γίνεσθαι συνεχώρησε, τῆς τῶν εἰδώλων αὐτοὺς πλάνης ἀπαλλάξαι θελήσας. Ἐπειδὴ γάρ φιλοπαίγμονές τινες ἦσαν, καὶ φιλογέλωτες, ταῦτα δὲ ἀπαντά ἐν τοῖς εἰδώλων ἐπετελεῖτο ναοῖς, συνεχώρησε ταῦτα, διὰ τούτων αὐτοὺς ἐφελκόμενος, καὶ τῇ ἐλάττονι βλάβῃ κωλύων τὴν μείζονα, καὶ διὰ τῶν ἀτελῶν προπαιδεύων τὰ τέλεια».

<sup>741</sup> Βλ. ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ, *Ἀποκρίσεις πρὸς τοὺς δρθόδοξους περὶ τινῶν ἀναγκαίων ζητημάτων*, PG 6, 1353C: «Οὐ τὸ ἄσαι ἀπλῶς ἐστι τοῖς νηπίοις ἀρμόδιον, ἀλλὰ τὸ μετὰ τῶν ἀψύχων δργάνων ἄσαι, καὶ μετὰ δρχήσεως καὶ κροτάλων διὸ ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις προσαίρεται ἐκ τῶν ἀσμάτων ἡ χρῆσις τῶν τοιούτων δργάνων καὶ τῶν ἄλλων τῶν νηπίοις ὅντων ἀρμοδίων, καὶ ὑπολέειπται τὸ ἄσαι ἀπλῶς. Ἡδύνει γάρ τὴν ψυχὴν πρὸς ζέοντα πόθον τοῦ ἐν τοῖς ἄσμασιν ἥδομένου».

<sup>742</sup> Βλ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΝΥΣΣΗΣ, *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ψαλμῶν*, B', PG 44, 493D-496A.

<sup>743</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, ἀκόμη καὶ σὲ ἐκεῖνες τὶς δρθόδοξες Ἐκκλησίες, ὅπου τὸ βυζαντινὸ ἐκκλησιαστικὸ ἀσμα σμίχθηκε μὲ τὴν ἐθνικὴ μουσικὴ τῶν διαφόρων λαῶν, ἥ δέχθηκε δυτικὲς ισχυρὲς ἐπιδράσεις, ἀκόμη καὶ

Στή νεώτερη έποχή, κατά τις άρχες τοῦ 20οῦ αιώνα, ύπηρξαν κάποιοι μουσουργοί, οί οποῖοι προσπάθησαν νὰ συνδυάσουν τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ μὲ τὴ βυζαντινὴ<sup>744</sup> ἢ νὰ ἐναρμονίσουν τὴν βυζαντινὴ μελωδία<sup>745</sup>. Ἡ προσπάθεια ὅμως αὐτὴ ἀπέτυχε, διότι τὴν ἀπέρριψε τὸ σῶμα τῆς Ἐκκλησίας, ως μὴ γνήσια καὶ ἀληθινή<sup>746</sup>. Καὶ σήμερα ὑπάρχουν κάποιοι ιεροψάλτες, οί οποῖοι εἶναι ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴ Δυτικὴ μουσικὴ καὶ οἱ οποῖοι γίνονται εύκολα ἀντιληπτοὶ ἀπὸ κάποιο, ποὺ γνωρίζει βυζαντινὴ μουσικὴ, καθὼς καὶ τὰ βυζαντινὰ ἀκούσματα<sup>747</sup>. Δὲν μπορεῖ νὰ ἀντικατασταθεῖ ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ τετραφωνες συνθέσεις τῶν Ἑλλήνων καὶ ξένων συνθετῶν<sup>748</sup>. Ὁ μητροπολίτης Δ. Ψαριανὸς ἀναφέρει ὅτι θὰ μπορούσαμε νὰ δεχθούμε ἐναρμόνιση ἢ συνοδεία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς κατὰ

---

ἐκεῖ οὐδέποτε εἰσῆλθαν τὰ ὄργανα ἐντὸς τοῦ ναοῦ, καὶ ἡ ψαλμωδία παρέμεινε φωνητική. **Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Βυζαντινή, ὅπ.π., σ. 4.**

<sup>744</sup> **Βλ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, Μουσική, ὅπ.π., σ. 15:** «Ἄλλ' ἐκ τῆς τοιαύτης μείξεως ἐγεννήθη ἀποφώλιόν τι τέρας horribile audire, περὶ τῆς γενεαλογίας καὶ τῆς καταγωγῆς τοῦ ὄποιου μόνον οἱ τετραφωνισταὶ καὶ οἱ κανταδορισταὶ εἶναι εἰς θέσιν νὰ μᾶς διαφωτίσωσιν· ἡμεῖς -ώς εἰδικοὶ καὶ γνῶσται τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ἐν μέρει δὲ καὶ τῆς Εὐρωπαϊκῆς- τοῦτο μόνον δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, ὅτι διὰ τοὺς ἀνωτέρω ἐκτεθέντας καλαισθητικούς τε καὶ τεχνικοὺς λόγους ἡ Ἐκκλησιαστικὴ ἡμῶν μουσικὴ δὲν ἐναρμονίζεται καὶ ὅτι, ἐναρμονιζομένη, ἀπόλλυντι τὸν πλοῦτον, τὸ κάλλος, τὴν χάριν, τὴν φύσιν, τὴν οὐσίαν καὶ τὴν ὑπόστασιν αὐτῆς».

<sup>745</sup> **Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Συμβολή, ὅπ.π., σ. 10.** Ὅτιορξαν ἀκόμη καὶ ὑπάρχουν προσπάθειες νὰ καταγραφεῖ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ στὸ εὐρωπαϊκὸ πεντάγραμμο. Αὐτὸ ἔχει τεχνικὲς δυσκολίες, λόγω τοῦ ὅτι δὲν ὑπάρχουν στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ τὰ μικροδιαστήματα, τὰ ὅποια ὑπάρχουν στὴ βυζαντινή, οὔτε ὑπάρχουν τὰ ἴδια μουσικὰ στολίδια ἢ τσακίσματα, ὅπως ὀνομάζονται στὴ βυζαντινὴ μουσική. Γι' αὐτὸ τὸν λόγο, γιὰ νὰ γίνει μιὰ τέτοια ἐργασία, πρέπει νὰ εἰσαχθοῦν στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία κάποιοι νέοι χαρακτῆρες, οἱ οποῖοι θὰ ἀποδώσουν, ὅσο τὸ δυνατὸ ἀκριβέστερα, τὴ μελωδικὴ κίνηση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Περὶ αὐτοῦ **βλ. WELLESZ, History, ὅπ.π., σ. 311-324.** **ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, Ψαλτική, σ. 442.** **Πρβλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 33, ὑποσημ. 32.**

<sup>746</sup> **Ἡ πομπαίνουσα Ἐκκλησία ἀντιτάχθηκε σχεδὸν πάντοτε στὶς διάφορες ἀπόπειρες γιὰ εἰσαγωγὴ τῶν τετραφώνων χορωδιῶν στοὺς ναούς.** **Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Μουσική, ὅπ.π., σ. 22.**

<sup>747</sup> **Βλ. ΒΟΥΡΛΗ, Δημοτική, ὅπ.π., σ. 14:** «Ἐκεῖνοι ἐκ τῶν τραγουδιστῶν καὶ φαλτῶν, ποὺ ἔχουν Δυτικὴ ἐπίδραση - εἴτε λόγω καταγωγῆς, εἴτε λόγω μουσικῆς εὐρωπαϊκῆς παιδείας - γίνονται ἀμέσως ἀντιληπτοὶ κι ἀπ' τοὺς μὴ εἰδικούς, ὅτι δὲν ἐκφράζονται καὶ δὲν ἀποδίδουν παραδοσιακὰ καὶ γνήσια αὐτά, ποὺ τραγουδοῦν ἢ ψάλλουν».

<sup>748</sup> **Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Συμβολή, ὅπ.π., σ. 11.**

τρόπους και κανόνες ιδιαιτερούς, τοὺς ὅποιους ὀνομάζει ἐλληνικούς<sup>749</sup>. Φρονοῦμε δύμας ὅτι ἡ μόνη κάθετη ἀρμονία, ἡ ὅποια μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ στὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος, εἶναι τὸ ἰσοκράτημα, μονὸς ἢ διπλός, ὅπου ἐπιτρέπεται. Κάθε ἄλλη προσπάθεια ἐναρμόνισης τῆς βιζαντινῆς μουσικῆς εἶναι ξένη πρὸς τὴν παράδοση τῆς Ὀρθόδοξης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Ύπάρχει ἡ ἄποψη ὅτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ πρέπει νὰ προσαρμόζεται ἀνάλογα μὲ τὰ διάφορα κοσμικὰ ἀκούσματα τῆς κάθε περιοχῆς ἢ κάθε χώρας. Ὁμως ἡ θέση αὐτὴ μᾶς βρίσκει διντίθετους. Ἡ βιζαντινὴ μουσικὴ δὲν πρέπει νὰ προσαρμόζεται σύμφωνα μὲ τὰ ἐκάστοτε κοσμικὰ ἀκούσματα. Μπορεῖ μόνο νὰ προσλαμβάνει κάποιες δομές τῆς ἔξωτερης ἢ ἀκόμη και Δυτικῆς-εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, νὰ τὶς ἀφομοιώνει ὁργανικά, και νὰ τὶς μετουσιώνει καί, κάνοντας ξυμώσεις, νὰ τὶς παρουσιάζει ἐντεταγμένες μέσα στὸ γενικὸ πλαίσιο, τὸ ὅποιο καθορίζουν ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ και οἱ κανόνες της. Προσπάθησαν σὲ κάποιες στιγμὲς νὰ ὑπερισχύσουν διάφορα σχήματα μέσα στὴν Ἐκκλησία, ὅχι παραδεκτὰ ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ μορφὴ τῆς μουσικῆς μας<sup>750</sup>. Αὐτὸς βέβαια δὲν εἶναι πάντοτε καλό, ἀν δὲν παράγει πνευματικοὺς καρποὺς και ἀν δὲν ἔξυπηρετεῖ τὸ πνευματικὸ συμφέρον τοῦ πιστοῦ. Στὶς μέρες μας παρουσιάστηκε ἔνα φαινόμενο ἐκφυλισμοῦ, τὸ νὰ βάζουν δηλαδὴ θρησκευτικὰ λόγια σὲ σύγχρονη μοντέρνα μουσική. Τὰ τραγούδια μάλιστα αὐτὰ ἐκτελοῦνται καὶ ἀπὸ Ἱερωμένους, τοὺς ὅποιους ὡνόμασαν «παπαροκάδες». Οἱ παπαροκάδες προσπάθησαν νὰ κάνουν μὰ μουσικὴ ἐπανάσταση, γι' αὐτὸ και ἔγινε κύριος σκοπός τους ἡ μουσικὴ. Αὐτὸς τὸ φαινόμενο ἀπάδει πρὸς τὴ μυσταγωγία και Ἱεροπρέπεια, ἡ ὅποια πρέπει νὰ χαρακτηρίζει τοὺς ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ Ἱερέας ἀσφαλῶς πρέπει νὰ εἶναι προσαρμοσμένος μέσα στὴ σύγχρονη πραγματικότητα, δύμας παράλληλα πρέπει νὰ ἐμπνέει σεβασμὸ πρὸς τὸ ποίμνιο του.

<sup>749</sup> Βλ. ὅπ.π., σ. 13. Ἀκόμη ὁ μητροπολίτης Δ. Ψαριανὸς ἐκφράζει τὴν ἄποψη ὅτι Ἰσως οἱ ἡχοί, οἱ ὅποιοι βρίσκονται στὸ ἐναρμόνιο γένος, δηλαδὴ ὁ τρίτος και ὁ βαρύς, θὰ μποροῦσαν νὰ ἐναρμονισθοῦν. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Μουσικὴ*, ὅπ.π., σ. 17.

<sup>750</sup> Βλέπε τὴν σχολή, τὴν ὅποια δημιούργησε ὁ Ι. Σακκελαρίδης κατὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα.



## β) Η ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὸ ἐνοριακὸ ἔργο

Ο ἐπίσκοπος εἶναι τὸ κατ' ἔξοχὴν ἀριστούσιο πρόσωπο γιὰ τὴν ποιμαντικὴ δραστηριότητα στὴν ἐπισκοπή<sup>751</sup>. Τὰ καθήκοντα του ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ποιμαντικὴ ἔξουσία, τὴν ὅποια μετέδωσε ὁ Κύριος στοὺς ἀποστόλους, καὶ αὐτοὶ στοὺς διαδόχους τους. Ο ἐπίσκοπος πρέπει μεταξὺ ἄλλων νὰ μεριμνᾷ καὶ γιὰ τὴν καλλιέργεια τῶν ἐκκλησιαστικῶν τεχνῶν, ὅπως την ἀρχιτεκτονικὴν, μουσικὴν κ.ἄ.<sup>752</sup>.

Ο ἰερέας εἶναι ὁ ὑπεύθυνος τῆς ἐνορίας. Αὐτὸς μὲ τὴ βοήθεια τῶν κατηχητῶν, διοργανώνει ἐβδομαδιαῖα κατηχητικὰ γιὰ τοὺς μαθητὲς καθὼς καὶ κύκλους Ἀγίας Γραφῆς γιὰ τοὺς φοιτητὲς καὶ τὸν ἐνήλικες<sup>753</sup>. Στὰ πλαίσια τοῦ κατηχητικοῦ ἔργου τῶν ἰερέων εἶναι καὶ ἡ ἐκμάθηση, τόσο τραγουδιῶν, ὅσο καὶ διαφόρων ὕμνων, ἔστω καὶ πρακτικά, χωρὶς δηλαδὴ τὰ κατηχητόπουλα νὰ μαθαίνονταν τὴ βυζαντινὴ παρασημαντική. Ταυτόχρονα οἱ ἰερεῖς καὶ, ὅσο εἶναι δυνατόν, καὶ οἱ κατηχητὲς πρέπει νὰ εἶναι γνῶστες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, καὶ νὰ ἔχουν σωστὴ φωνὴ καὶ «καλὸ αὐτί», ὥστε νὰ μποροῦν νὰ μεταδώσουν σωστὰ στὰ κατηχητόπουλα τὶς γνώσεις, δεξιότητες καὶ φωνητικὲς ἵκανότητές τους.

Η ἀξιοποίηση τῆς μουσικῆς στὴν ἐνορία, μέσα στὰ πλαίσια τοῦ φιλανθρωπικοῦ της ἔργου, ἔχει καὶ αὐτὴ τὴν ἔκφανση, ὅτι δηλαδὴ μπορεῖ μιὰ ἐνοριακὴ χορωδία νὰ προσφέρει ψυχαγωγία στοὺς τροφίμους τῶν διαφόρων εὐαγῶν ἴδρυμάτων,

<sup>751</sup> Βλ. ΓΟΥΣΙΔΗ, ὅπ.π., σ. 81.

<sup>752</sup> Βλ. ὅπ.π., σσ. 65-66: Η ἐπισκοπὴ πρέπει «νὰ εἶναι φορέας ὅλων ἐκείνων τῶν ὁργάνων, ποὺ εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὸ ἔργο της, ὅπως σχολείων μετεκπαίδευσεως τοῦ ἀλήρου τῆς στὶς ποιμαντικὲς ἴδιαιτερότητές της καὶ τῶν λαϊκῶν-συνεργατῶν τοῦ ἀλήρου στὸ βοηθητικὸ ρόλο κοντά του... θεσμῶν καλλιέργειας τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, ἀρχιτεκτονικῆς καὶ μουσικῆς... Γενικὰ ἡ ἐπισκοπὴ πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ ἐκπληρώνῃ ὅλες ἐκείνες τὶς δραστηριότητες, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ φέρει σὲ πέρας ἡ ἐνορία».

<sup>753</sup> Αναφερόμενος ὁ καθηγητὴς Χρ. Βάντσος στὸν ρόλο, ποὺ ἀσκεῖ ἡ ἐνορία γιὰ τὴ διαπαιδαγώηση τῶν παιδιῶν, τῶν νέων, καθὼς καὶ τῶν ἐνηλίκων, σημειώνει καὶ τὰ ἀκόλουθα: «Ἡ μουσικὴ, ἡ ποίηση, τὰ παιγνίδια, οἱ ἐκδρομὲς καὶ τόσα ἄλλα συνδέοντα τὰ παιδιά μὲ τὸ χῶρο τῆς Ἐκκλησίας, τὰ ἐνθουσιάζοντα καὶ τὰ κάνοντα νὰ βλέπουν τὴ ζωὴ μέσα ἀπὸ τὸ χῶρο αὐτό. Καὶ ὅταν τὰ παιδιά βρίσκονται στὸ χῶρο τῆς Ἐκκλησίας εἶναι εύκολο νὰ εἰσχωρήσουν μέσα στὴν Ἐκκλησία, στὴν μυστηριακὴ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας καὶ νὰ διδάχθουν νὰ ἀγαποῦν τὸ Θεό καὶ τὸν πλησίον». ΒΑΝΤΣΟΥ, Ψυχολογία, σ. 119. Πρβλ. ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ, Παραγγέλματα, ὅπ.π., σσ. 86-88.

ὅπως γηροκομείων, πτωχοκομείων, δρφανοτροφείων κ.ά. Εἶναι εὐαγγελική ἀρετή καὶ καθῆκον τῶν μελῶν τῆς Ἐκκλησίας νὰ γίνονται αὐτὲς οἱ ἐπισκέψεις, σύμφωνα μὲ τὰ λόγια τοῦ Κυρίου «ἡσθένησα, καὶ ἐπεσκέψασθέ με, ἐν φυλακῇ ἦμην, καὶ ἤλθετε πρός με»<sup>754</sup>.

Μέρος τῆς ποιμαντικῆς μέριμνας τοῦ ποιμένα πρέπει νὰ εἶναι καὶ ἡ διοργάνωση διαλέξεων, ἡμερίδων ἢ συνεδρίων μὲ θέματα, ποὺ ἀφοροῦν τὴν ψαλτικὴ τέχνη. Τὰ συνέδρια συνήθως διανθίζονται μὲ ἐκτέλεση ἐκκλησιαστικῶν ὑμνῶν ἀπὸ βιζαντινές χορωδίες. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ θὰ ὑπάρχει ἡ δυνατότητα γιὰ τοὺς συνέδρους νὰ ἔχουν τόσο θεωρητικὴ κατάρτιση μὲ τὰ προίσματα τοῦ συνεδρίου, δσο καὶ πρακτικὴ μὲ τὴν ἐκτέλεση διαφόρων παλαιῶν μαθημάτων ἀπὸ τὶς χορωδίες.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μπορεῖ νὰ διδάσκεται ἀπὸ ἔμπειρους καὶ προσοντούχους καθηγητές μουσικῆς καὶ στὰ σχολεῖα. Ἡ διδασκαλία τῆς βιζαντινῆς μουσικῆς μπορεῖ νὰ ἀρχίσει ἀπὸ τὸ δημοτικὸ σχολεῖο μὲ τὴν ἐκμάθηση ἀπλῶν καὶ γνωστῶν ὑμνῶν<sup>755</sup>. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ παιδιά, ποὺ φοιτοῦν στὸ δημοτικὸ σχολεῖο, σταδιακὰ θὰ γίνουν οἰκεῖα μὲ τὰ βιζαντινὰ ἀκούσματα, τὰ ὅποια προσιδιάζουν πρὸς τὴν παιδικὴ ψυχή, ἀφοῦ ἔμπεριέχουν μέσα τους τὴν ἀπλότητα. Τὰ παιδιὰ πρέπει νὰ ἐκπαιδευτοῦν νὰ φάλλουν καὶ νὰ τραγουδοῦν δρθόφωνα, καὶ νὰ διορθωθεῖ ἡ φωνή τους, ἀν τυχὸν ὑπάρχει κάποιου εἰδούς παραφωνία, ἔτοι ὥστε, ὅταν θὰ μεγαλώσουν, νὰ μὴ δημιουργοῦν χασμαδία καὶ ὀταξία μέσα στὸν ναό. Ὅταν τὸ παιδί ἀρχίσει νὰ διανύει τὰ πρῶτα στάδια τῆς ἐφηβείας, τότε ἡ διδασκαλία τῆς βιζαντινῆς μουσικῆς μπορεῖ σταδιακά, μὲ παιδαγωγικὸ τρόπο, νὰ γίνει πιὸ ἔξειδικευμένη, μὲ τὴν ἐκμάθηση διαφόρων ὑμνῶν σ' ὅλους τοὺς ἥχους. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δ ἐφηβος θὰ ἔξουκειωθεῖ μὲ τὴν ποικιλία τῶν διαφόρων ἥχων, καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὸ χρωματικὸ γένος, τὸ ὅποιο ἵσως στὴν ἀρχὴ νὰ περιέχει παράξενα γι' αὐτὸν ἀκούσματα<sup>756</sup>. Ἡ διδασκαλία τῆς βιζαντινῆς μουσικῆς μπορεῖ νὰ

<sup>754</sup> *Ματθ. κε', 36.*

<sup>755</sup> Ὁπως ὀναφέρει ὁ π. Ἀλεβιζόπουλος, ἡ ψαλμωδία τῶν λειτουργικῶν ὑμνῶν μπορεῖ νὰ διδάσκεται ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς τῶν ἐνορῶν στὰ πλαίσια τοῦ μαθήματος τῆς ὡδικῆς. «Εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ θὰ εὔρωμεν προθύμους καὶ εὐγνώμονας συνεργάτας ὅλους τοὺς Διευθυντὰς τῶν Σχολείων μαζ». ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐκκλησία, σσ. 90-91.

<sup>756</sup> Ὁ καθηγητὴς τῆς μουσικῆς μπορεῖ νὰ ὑπενθυμίζει στοὺς μαθητὲς ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ τραγούδια, καὶ κυρίως τὰ δημοτικά, ἀκολουθοῦν κάποιους

πάρει ἔνα πιὸ ἔξειδικευμένο χαρακτῆρα στὰ μουσικὰ λύκεια ἢ στὰ ἴδιωτικὰ σχολεῖα, ὅπου ὁ μαθητής ἐπιζητεῖ κάτι πιὸ ἔξειδικευμένο καὶ πιὸ ἀναβαθμισμένο. Ὁ καθηγητὴς τῆς μουσικῆς, ὁ ὅποιος δέον νὰ εἶναι γνώστης τῆς ψαλτικῆς τέχνης, μπορεῖ νὰ ὀργανώσει βυζαντινὴ χορωδία, ἢ ὅποια νὰ ἐκτελεῖ ποικίλα ἐκκλησιαστικὰ μέλη κατὰ τὶς μεγάλες γιορτές, ὅπως Χριστούγεννα, Πάσχα, Τριῶν Ἱεραρχῶν κ.ἄ.

Γιὰ τὴν ὁρθὴν χρήσην τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς χρειάζονται οἱ σωστοὶ ψάλτες καὶ γιὰ νὰ ὑπάρξουν σωστοὶ ψάλτες ἐπιβάλλεται νὰ ὑπάρξουν σχολές, οἱ ὅποιες θὰ διδάξουν τὶ πρέπει νὰ προσέξουν οἱ ἰεροψάλτες. Γιὰ νὰ ἀξιοποιηθεῖ σωστὰ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ χρειάζεται μιὰ παιδεία, ἢ ὅποια θὰ δοθεῖ μέσα ἀπὸ τὶς σχολές. Γιὰ νὰ μποροῦν ὁ ποιμένας καὶ ὁ ἰεροψάλτης νὰ ἐρμηνεύουν σωστὰ τοὺς ὕμνους, πρέπει παράλληλα μὲ τὴν εὐλάβειαν νὰ διδαχθοῦν τὴν σωστὴν στάσην τοῦ σώματος. Ὁπως ἀναφέρει ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος, ὁ ἰεροψάλτης πρέπει νὰ μὴν κινεῖ τὸν κορμὸν τοῦ σώματος ἢ τὴν κεφαλὴν ἢ τὰ χέρια ἢ τὰ πόδια, μὲ τὴν πρόφασην ὅτι κρατεῖ τὸν χρόνο. Ἀκόμη δὲν πρέπει νὰ ἀνοίγει ὑπέροχετρα τὸ στόμα του ἢ νὰ μαστὶ τὶς συλλαβές καὶ τὶς λέξεις. Ἀκόμη δὲν πρέπει νὰ βγάζει κραυγές, ἀντὶ νὰ ψάλλει, ἀλλὰ νὰ φυλάσσει τὰ πάντα στὴ φυσική τους θέση καὶ στάση. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπον θὰ ἐκλείψει ἡ ρινοφωνία, ἐξ αἰτίας τῆς ὅποιας κατηγορεῖται ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ὡς ἔνοινη. Τέλος τὰ φωνήντα καὶ οἱ συλλαβές κάθε λέξης πρέπει νὰ ἀκούγονται μὲ εὔκρινεια καὶ γενικὰ νὰ ὑπάρχει μιὰ εὐπρόπεια καὶ σεμνοπρόπεια στὴν ψαλμωδία<sup>757</sup>. Παράλληλα στὶς σχολές βυζαντινῆς μουσικῆς πρέπει νὰ διδαχθοῦν οἱ μαθητὲς νὰ ψάλλουν μὲ καθαρότητα, εὔκρινεια καὶ σωστὴ ἀρθρωση τῶν λέξεων, χωρὶς νὰ κάνουν πολλοὺς λαρυγγισμοὺς καὶ ἔξεζητημένα

---

συγκεκριμένους ἥχουνς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Αὐτὸς ὁ παραλληλισμὸς κρίνεται ἀναγκαῖος, ἀφοῦ οἱ μαθητὲς πρέπει νὰ παραλληλίσουν μέσα στὴ σκέψη τους τοὺς βυζαντινοὺς ὕμνους μὲ γνωστὰ δημοτικὰ ἢ ἄλλα τραγούδια, καὶ ἔτσι νὰ ὑπάρχει ἔνας συνδετικός κρίκος, ποὺ θὰ ἐνώνει αὐτά ποὺ γνωρίζουν καλὰ ἐξ ἀκοῆς, δηλαδὴ τὰ τραγούδια, μὲ τὰ μέχρι τῆς στιγμῆς ἀγνωστα καὶ ἔνα ἀκούσματα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἔτσι π.χ. ὁ καθηγητὴς τῆς μουσικῆς μπορεῖ νὰ παραλληλίσει τὰ ἀκούσματα τοῦ πλ. β' ἥχου μὲ τὸ γνωστὸ τραγούδι «Νύχτωσε χωρὶς φεγγάρι», τὸ ὅποιο ἀκολουθεῖ τὴν κλίμακα τοῦ πλ. β' ἥχου.

<sup>757</sup> Βλ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ, Χορδή, ὅ.π.π., σ. 151.

μουσικὰ στολίδια<sup>758</sup>, διότι τότε, ἀντὶ νὰ δοθεῖ βάρος στὸ ποιητικὸ κείμενο, δίνεται βάρος στὸ μουσικὸ κείμενο. Αὐτὸ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα ὁ ἀκροατὴς νὰ μὴν προσηλώνεται στὰ λόγια τῶν ὕμνων, ἀλλὰ στὴ μουσικὴ πλοκή.

Μὲ τὴ διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὰ σχολεῖα ὁ ποιμένας πρέπει νὰ ἐπιδιώκει τὴν ὡς ἔνα βαθμὸ ἐνοποίηση τοῦ κοινοῦ στόχου, τὸν ὅποιο πρέπει νὰ ἔχει ἡ Ἐκκλησία καὶ ἡ ἐκπαίδευση. Μέσα ἀπὸ τὴν εὐκαιρία τῆς διδασκαλίας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς δίδεται ἡ δυνατότητα νὰ περάσουν καὶ κάποια χριστιανικὰ μηνύματα. Ἡ μέχρι σήμερα προεία τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ συστήματος στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Κύπρο καταδείχνει ὅτι κύριο σκοπὸ ἔχει τὴ δημιουργία παραγωγικῶν μονάδων μέσα στὴν κοινωνία<sup>759</sup>. Στόχος ὅμως τῆς ἐκπαίδευσης πρέπει νὰ είναι ἡ δημιουργία ὠλοκληρωμένων προσωπικοτήτων, οἵ δποτες θὰ μποροῦν νὰ ιεραρχήσουν σωστὰ τὶς διάφορες ἀξίες μέσα στὴ ζωή τους. Τὴν ιεράρχηση αὐτὴ θὰ δόσει τὸ γενικώτερο ἐκκλησιαστικὸ ἥθος καὶ ὑφος.

Ο ποιμένας, μὲ τὴ βοήθεια τῶν συνεργατῶν του, πρέπει νὰ ἐπιδείξει ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐκδοση μουσικῶν βιβλίων μὲ ποικίλα μαθήματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ μὲ χριστιανικὰ τραγούδια, ἀφοῦ τὰ τελευταῖα ἐμψυχώνουν τοὺς νέους στὸν πνευματικὸ τους ἀγῶνα. Ἀσφαλῶς πρέπει νὰ γίνεται προσεκτικὴ μελέτη καὶ ἔρευνα γιὰ τὸ ποιὰ μέλη θὰ συμπεριληφθοῦν σὲ μουσικὴ ἀνθολογία ἢ θὰ ἐκδοθοῦν αὐτόνομα. Δυστυχῶς σήμερα ὑπάρχει τεράστια παραγωγή, ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἐκτύπωση μουσικῶν βιβλίων, ποὺ ἀφοροῦν τὴν φαλτικὴ τέχνη, χωρὶς αὐτά, πολλὲς φορές, νὰ ἐκπροσωποῦν ἐπάξια τὸ γνήσιο βυζαντινὸ ὑφος τῆς φαλτικῆς τέχνης.

<sup>758</sup> Σὲ πολλὲς σχολεῖς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς παραδίδονται παράλληλα μὲ τὰ μαθήματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ μαθήματα ὁρθοφωνίας, ἔτσι ὥστε οἱ ιεροψάλτες νὰ ἀποκτήσουν τὴν ἴκανότητα νὰ ψάλλουν μὲ σωστὴ ἀρθρωση. Ἀσφαλῶς δὲν πρέπει οἱ ιεροψάλτες νὰ φτάσουν στὸ ἄλλο ἄκρο, καὶ νὰ ψάλλουν σὰν νὰ τραγουδοῦν ὀπερατικὰ ἔργα. Ὁμως δὲν πρέπει οὔτε νὰ φτάσουν στὴν ἀντίθετη πλευρὰ καὶ ὅταν ψάλλουν, τὰ λόγια νὰ είναι μασημένα, καὶ ἔτσι νὰ μὴν καταλαβαίνουν οἱ πιστοὶ τὰ λόγια τῶν ὕμνων.

<sup>759</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ἡρακλῆς Ρεοάκης, «ὁ παραπάνω μετασχηματισμός, ποὺ ὑφίσταται ἡ παιδεία, τὴν ἄλλοιώνει σ' ἔνα εἶδος ἐμπορεύματος, καὶ τὴν ἀναγκάζει νὰ προσαρμοσθεῖ καὶ νὰ συμμορφωθεῖ μὲ τὰ αἰτήματα παιδείας, ποὺ θέτει ἡ παγκοσμιοποιημένη οἰκονομία». ΡΕΠΑΚΗ, Ἀλλος, ὅ.π.π., σ. 21. Βλ. ΡΕΠΑΚΗ, Διδακτική, σ. 13 ἐξ.

“Η χρήση τῶν τραγουδιῶν στὶς κατασκηνώσεις εἶναι ἔνα θετικό στοιχεῖο. Ἀσφαλῶς μαζὶ μὲ τὰ τραγούδια πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖται καὶ ἡ ψαλμωδία. Τὰ τραγούδια ἐμψυχώνουν καὶ δίνουν θάρρος καὶ δύναμη στοὺς νέους, ἔτσι ὥστε νὰ ἀντιμετωπίσουν τοὺς διάφορους πειρασμούς, οἵ διοῖτοι ἐμφανίζονται κατὰ τὴν νεανικὴ ἡλικία. Τὰ τραγούδια μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν μόνο ἐκτὸς τοῦ ἴεροῦ ναοῦ, καὶ ποτὲ ἐντὸς αὐτοῦ<sup>760</sup>. Τὸ χριστιανικὸ τραγούδι χρησιμοποιεῖται ἀκόμη καὶ στὰ κατηχητικὰ ἡ κατασκηνώσεις, τὶς ὁποῖες διοργανώνουν οἱ κατὰ τόπους ἐνορίες ἢ οἱ χριστιανικὲς ἀδελφότητες<sup>761</sup>. Τὸ χριστιανικὸ τραγούδι ἐνέπνευσε καὶ ἐμψύχωσε τοὺς νέους, οἵ διοῖτοι ἀγωνίστηκαν ἐναντίον τῶν Ἀγγλῶν κατὰ τὸν ἐπικὸ ἀγῶνα τῆς Ε.Ο.Κ.Α. τοῦ 1955-59 στὴν Κύπρο. Ἐν δὲν ὑπῆρχε τὸ χριστιανικὸ τραγούδι, τὸ φλογερὸ κῆρυγμα καὶ τὰ κατηχητικά, εἶναι ἀμφίβολο ἂν θὰ πετύχαινε ὁ ἀγῶνας τῆς Ε.Ο.Κ.Α<sup>762</sup>.

Παράλληλα ὁ ποιμένας μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσει καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, προκειμένου νὰ προσελκύσει καὶ νὰ κρατήσει κοντὰ στὴν Ἐκκλησία τοὺς πιστούς. Τὰ παραδοσιακὰ τραγούδια ἔχουν πολλὲς φορὲς ἐκκλησιαστικὸ στίχο καὶ βοηθᾶνε στὴν καλύτερη μουσικὴ παιδεία τῶν ἀνθρώπων<sup>763</sup>. Τὰ δημώδη ἄσματα ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὰ σύντομα μέλη, ἀφοῦ αὐτὰ ἔχουν ξεκάθαρο περίγραμμα καὶ μορφή. Αὐτὸς τὸ στοιχεῖο συντελεῖ, ἔτσι ὥστε, τόσο τὰ σύντομα μέλη, ὅσο καὶ τὰ δημοτικὰ τραγούδια, νὰ

<sup>760</sup> Ο μητρ. Διονύσιος Ψαριανὸς θεωρεῖ ὅτι τὰ τραγούδια, τὰ ὁποῖα διδάσκονται στὰ κατηχητικὰ σχολεῖα ἔχουν προτεσταντικὴ προέλευση. Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, *Συμβολή*, ὄπ.π., σ. 11. Ὁπως ἀναφέρει ὁ David Nicholas, «τὸ τραγούδι (κατὰ τὸν Μεσαίωνα) προηλθε ἀπὸ τὸ μέλος, ὅταν οἱ ἐπιμέρους συλλαβὲς ἀρχισαν νὰ χαρακτηρίζονται μὲ διαφορετικὲς χρονικὲς ἀξίες καὶ τονικὰ ἐπίπεδα». NICHOLAS, *Ἐξέλιξη*, ὄπ.π., σ. 487.

<sup>761</sup> Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸς βλ. ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ, *Οργανώσεις*, σσ. 23-45.

<sup>762</sup> Βλ. ΙΩΑΝΝΟΥ, *Ἐπος*, σ. 12: «Καὶ τοῦτα τὰ τραγούδια τῆς μούσας τοῦ ὀλαός μας τὰ τραγούδησε στὰ σχολειά, στὰ λεωφορεῖα, στὶς κηδεῖες καὶ στὰ μνημόσυνα τῶν ἡρώων καὶ μαρτύρων τοῦ Κυπριακοῦ Ἐπους». Ὁπως ἀναφέρει ὁ μουσικὸς Κώστας Καστιανός, ὁ διοῖτος μελοποίησε ἀρκετὰ ποιήματα σχετικὰ μὲ τὸν ἀγῶνα τῆς Ε.Ο.Κ.Α. «στόχος μου ἦταν νὰ γραφτοῦν μελωδίες ἀπλές, εύκολοκατανόητες, ποὺ νὰ ἀγγίζουν τὴν ψυχὴ τοῦ κόσμου, γι’ αὐτὸς καὶ χρησιμοποιοῦσα πάντοτε βυζαντινές κλίμακες (ῆχους) καὶ ωθημοὺς ἀπὸ τὴ δημοτικὴ μας μουσική». Ὁπ.π. σ. 14.

<sup>763</sup> Βλ. ΚΟΥΚΟΥΡΑ, *Γλῶσσα*, ὄπ.π., σσ. 126-127.

έντυπώνονται στή μνήμη τοῦ ἀνθρώπου καὶ νὰ διατηρεῖται ἡ ἀκουστικὴ παράδοση ἀπὸ γενιά σὲ γενιά<sup>764</sup>.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ πρέπει νὰ ἀξιοποιηθεῖ ποιμαντικὰ μέσω τῶν μέσων μαζικῆς ἐπικοινωνίας σὲ ἔνα πιὸ εὐρὺ φάσμα ἀνθρώπων. Ὑπάρχουν ἐκκλησιαστικοὶ σταθμοί, οἱ ὅποιοι μεταδίδουν ὄμιλες, συνεντεύξεις θεολογικοῦ καὶ ἄλλου περιεχομένου, ψαλμωδίες, κλασσικὴ μουσικὴ καὶ ποικίλου ἐνδιαφέροντος ἐκπομπές, οἱ ὅποιες μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀπὸ τὸν ποιμένα στὸ ποιμαντικό του ἔργο<sup>765</sup>. Ἡ Ἐκκλησία μὲ τοὺς δικούς της ἐνοριακοὺς σταθμούς, ἀξιοποιεῖ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ἀφοῦ παρέχει ἔνα εὐρύτερο φάσμα ἐπικοινωνίας τῶν ἀνθρώπων μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ὅχι μόνο κατὰ τὴν ὥρα τῆς θείας λατρείας. Κάποιος, ὅταν θέλει, μπορεῖ νὰ ἀκούσει καὶ στὸ ταξείδι του μιὰ παράκληση ἢ μιὰ ἀκολουθία. Κάποιος ποὺ βρίσκεται στὸ κρεβάτι τοῦ πόνου, μπορεῖ ἐπίσης νὰ ἔχει τὴν τηλεόραση καὶ νὰ παρακολουθεῖ τὴν θεία Λειτουργία, ἀφοῦ δὲν μπορεῖ νὰ παρευρίσκεται τοπικὰ στὸν Ἱερὸν ναό. Οἱ καλύτερες ὥρες, κατὰ τὶς ὅποιες μποροῦν οἱ ποιμένες νὰ ἀσκήσουν τὸ ποιμαντικό τους ἔργο μὲ τὶς ραδιοφωνικὲς καὶ τηλεοπτικὲς ἐκπομπές, διανθισμένες μὲ ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους, εἶναι οἱ ὥρες, ποὺ περνᾶ ὁ πιστὸς στὸ σπίτι του<sup>766</sup>. Ἡν ὅμως δὲν ὑπάρχει

<sup>764</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σσ. 19-22, ὑποσημ. 17. ΒΟΥΡΛΗ, Δημοτική, σσ. 6-16.

<sup>765</sup> Ὁ καθηγητής Χρ. Βάντσος, μιλῶντας γιὰ τὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης, καὶ πιὸ εἰδικὰ γιὰ τὸ ραδιόφωνο, ἀναφέρει τὰ ἀκόλουθα: «Ἄν μάλιστα ἀναλογιστεῖ κανεὶς ὅτι στὸ ραδιόφωνο κυριαρχοῦν ἡ μουσική, οἱ εἰδήσεις καὶ οἱ ὄμιλοι, ἢ Ἡ Ἐκκλησία καὶ στοὺς τρεῖς αὐτοὺς τομεῖς ἔχει νὰ παρουσιάσει δ.τι πολυτιμότερο ἔχει. Στὸ θέμα τῆς μουσικῆς ἔχει τὴ βυζαντινὴ μουσική, ἡ ὅποια, εἴτε μὲ τὶς Θείες Λειτουργίες, ποὺ μεταδίδονται, εἴτε μὲ ἔχωριστὲς μουσικὲς ἐκπομπές, ποὺ συνδυάζονται μὲ κάποιο σχόλιο, συγκινεῖ τὸν κάθε Ἑλληνα, καὶ κυρίως τὸν νέο». ΒΑΝΤΣΟΥ, Ψυχολογία Β', σ. 215. Ὁπως ἀναφέρει ἡ καθηγήτρια Δ. Κούκουρα «αὐτὸ ποὺ συχνὰ ἀκούγεται στὰ ραδιόφωνα ἢ προβάλλεται ἀπὸ τὶς τηλεοράσεις δὲν εἶναι πάντοτε τὸ ὀληθινὸ γιὰ τὴν Ἡ Ἐκκλησία μας καὶ τὸ μήνυμά της». ΚΟΥΚΟΥΡΑ, Γλῶσσα, ὅπ.π., σ. 100 ἔξ.

<sup>766</sup> Ὁ Α. Γουσίδης ἀναφέρει τὰ ἔξης γιὰ τὸν ἐλεύθερο χρόνο. «Εἶναι μάλιστα χαρακτηριστικό, ὅτι ὁ ἐλεύθερος χρόνος ποὺ περνάει ὁ ἀνθρωπός στὸ σπίτι του, ὀλοένα καὶ περισσότερο αὐξάνει, μὲ συνέπεια ὁ χρόνος ἐργασίας, ποὺ περνάει ὁ ἀνθρωπός ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι του, ὀλοένα καὶ περισσότερο νὰ μειώνεται. Ἔτσι αὐξάνουν καὶ τὰ περιθώρια γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου, ἔνα μέρος ἀπὸ τὴν ὅποια ἀποτελεῖ καὶ ἡ θρησκευτικὴ του ζωὴ. Ἀπ' ὅλα αὐτὰ φαίνεται ὅτι καὶ γιὰ τὸν ἐργαζόμενο τῆς σύγχρονης κοινωνίας οἱ

η οἰκονομικὴ εὐχέρεια νὰ δημιουργηθοῦν ἐκκλησιαστικοὶ σταθμοὶ γιὰ τὴν προβολὴ τῆς ὁρθόδοξης παράδοσης, καὶ πιὸ συγκεκριμένα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, μπορεῖ νὰ γίνονται ἐβδομαδιαῖς φαδιοφωνικὲς ἢ τηλεοπτικὲς ἐκπομπὲς σὲ κοσμικοὺς σταθμούς, δόπταν καὶ μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο προβάλλεται ἢ ἐλληνορθόδοξη παράδοση καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ.

Τὸ φαδιοφωνο δὲν ἀσκεῖ μόνο εὐεργετικὲς ἐπιδράσεις, ἀλλὰ πολλὲς φορὲς καὶ ἀρνητικές, ὅφου σὲ πολλὲς περιπτώσεις νοθεύεται ἢ ἐθνικὴ καὶ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ παράδοση<sup>767</sup>. Τὸ φαδιοφωνο μεταδίδει, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σύγχρονα τραγούδια, τὰ δόπια, κατὰ τὸ πλεῖστον, εἶναι βασισμένα πάνω σὲ Δυτικὲς κλίμακες. Ἡ ἀκρόαση αὐτῶν τῶν τραγουδιῶν ἀλλοιώνει καὶ νοθεύει τὰ ἡχητικὰ καὶ διαστηματικὰ ἀκούσματα, τὰ δόπια προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀκρόαση βυζαντινῶν ὑμνῶν ἢ παραδοσιακῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν<sup>768</sup>. Πολλὲς φορές, δπως ἀναφέρει ὁ μητρ. Δ. Ψαριανός, οἱ νέοι, ἀντὶ νὰ συμμετέχουν ἐνεργά στὴ θεία Λειτουργία, προτιμοῦν νὰ τὴν παρακολουθοῦν ἀπὸ τὸ φαδιοφωνο ἢ τὴν τηλεόραση. Ἀκόμη, ἀντὶ νὰ ψάλλουν ὑμνους, προτιμοῦν νὰ τραγουδοῦν τραγούδια κοσμικά<sup>769</sup>. Χρέος τοῦ ποιμένα εἶναι νὰ διαφυλάξει μὲ κάθε τρόπο τὴν ἐθνικὴ μας μουσικὴ παράδοση καὶ νὰ φροντίσει, ἔτσι ὥστε οἱ πιστοὶ νὰ ἔχουν τὰ σωστὰ ἀκούσματα.

Στὸ ποιμαντικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας εἶναι καὶ ἡ ἵεραποστολή, ποὺ σημαίνει εὐαγγελισμὸ ἀνθρώπων, ποὺ δὲν γνώρισαν τὸν Χριστό. Ὁ εὐαγγελισμὸς αὐτὸς γίνεται ἐν πολλοῖς διὰ μέσου τῆς λατρείας. Ἡ μουσικὴ δὲν χρησιμοποιεῖται μόνο στὸ ποιμαντικὸ ἔργο, ἀλλὰ παράλληλα χρησιμοποιεῖται καὶ στὴν ὁρθόδοξη ἵεραποστολὴ στὶς διάφορες ἀφρικανικὲς καὶ ἄλλες χώρες σὲ ὅλο τὸν κόσμο<sup>770</sup>. Χρέος τοῦ ποιμένα-ἵεραποστόλου εἶναι νὰ γνωρίζει τὴν ψαλτικὴ τέχνη, ἔτσι ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ τὴν

---

καλύτερες ὕρες γιὰ τὴν ποιμαντικὴ τὸν προσέγγιση εἶναι οἱ ὕρες, ποὺ περνάει στὸ σπίτι του». ΓΟΥΣΙΔΗ, ὅπ.π., σ. 60.

<sup>767</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Συμβολὴ, ὅπ.π., σ. 11.

<sup>768</sup> Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, Διαστήματα, σ. 159.

<sup>769</sup> Βλ. ΨΑΡΙΑΝΟΥ, Θεοτόκος, ὅπ.π., σ. 17, ὑποσημ. 12.

<sup>770</sup> Ὁπως ἀναφέρει ὁ ἀρχιεπ. Τιράνων καὶ πάσης Ἀλβανίας Ἀναστάσιος Γιαννουλάτος, ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία, ποὺ συνοδεύει τὸν ἀγώνα τοῦ πιστοῦ, ἀκολουθεῖ «ώς ἀπαύγασμα τῆς ψυχικῆς καθάρσεως, τῆς μεταμορφωτικῆς, προσωπικῆς μετανοίας». ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΤΟΥ, Ἰεραποστολὴ, σ. 41.

διδάξει καὶ στὰ ἔθνη, στὰ ὅποια εὐαγγελίζεται τὸν Χριστό<sup>771</sup>. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ γενικὰ οἱ ἐκκλησιαστικὲς τέχνες ὑπῆρξαν ἔνα βασικὸ μέσο, τὸ δόπιο βοήθησε οὐσιαστικὰ τὸ Ἱεραποστολικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας<sup>772</sup>. Ἀσφαλῶς γιὰ νὰ διαμορφώσει ἔνας Ἱεραπόστολος τὸν τρόπο, μὲ τὸν δόπιο θὰ ψάλλουν κάποιες συγκεκριμένες ὅμιδες ἢ λαοί, πρέπει νὰ λάβει ὑπὸ δψη πρῶτα ἀπὸ ὅλα, τόσο τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ παράδοση, ὃσο καὶ τὶς τοπικὲς μουσικὲς παραδόσεις κάθε λαοῦ. Μιὰ αὐτονομημένη ἐπιβολὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, χωρὶς τὶς τοπικὲς παραδόσεις, θὰ σήμαινε ἀποτυχία στὸ Ἱεραποστολικὸ ἔργο, ἀφοῦ οἱ ίθαγενεῖς εἶναι κυρίως ἔξοικειωμένοι μὲ τὶς τοπικές τους παραδόσεις, καὶ δχι μὲ τὰ βυζαντινὰ ἀκούσματα. Ἀντίθετα πάλιν μιὰ αὐτονομημένη ἐπιλογὴ τῆς τοπικῆς μουσικῆς παραδόσεως ἐνὸς λαοῦ, χωρὶς τὴ δημιουργικὴ σύνθεση μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, θὰ ἀποτελοῦσε ἔξπεσμὸ τῆς μουσικῆς, ἀφοῦ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἀπέκτησε διὰ μέσου τῶν αἰώνων ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα, τὰ δόπια μποροῦν νὰ βοηθήσουν τοὺς πιστοὺς νὰ ἀναχθοῦν νοερὰ στὰ πνευματικὰ νοήματα, ποὺ κρύβουν τὰ λόγια τῶν ὑμνῶν. Ἡ μουσικὴ παιδεία τῶν διαφόρων λαῶν ἀπετέλεσε τὸν συνδετικὸ κρίκο, γιὰ νὰ μεταδοθοῦν οἱ χριστιανικὲς ἀλήθειες. Ἡ μουσικὲς παραδόσεις τῶν διαφόρων λαῶν ἀποτελοῦν ἔνα σημεῖο ἔναρξης μιᾶς διδασκαλίας καὶ μιᾶς ἐπικοινωνίας τοῦ Ἱεραποστόλου μὲ τοὺς διαφόρους λαούς. Σήμερα βλέπουμε στὴ λατρεία τῶν ἀφρικανικῶν λαῶν ὅτι δὲν ἀποβάλλονται τὰ μουσικὰ στοιχεῖα τῶν διαφόρων λαῶν, ἀλλὰ οἱ

<sup>771</sup> Ὁ μεγάλος Ἱεραπόστολος καὶ φωτιστὴς τῶν Σλαύων Κωνσταντῖνος Φιλόσιφος (Ἄγιος Κύριλλος) εἶχε σπουδάσει στὴν Κωνσταντινούπολη, μεταξὺ τῶν ἄλλων ἐπιστημῶν, καὶ μουσικὴ. Βλ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΤΟΥ, *Μοναχοί*, σσ. 73-74.

<sup>772</sup> Ὁ Θεοδώρητος ἀναφέρει γιὰ τὸν Σύρο Ἀβραάμιο (τῶν Καρροῶν) ὅτι ἐγκατέλειψε τὸ ἔργμητήριό του γιὰ νὰ εὐαγγελισθεῖ τὸν Χριστὸ στοὺς εἰδωλολάτρες κατοίκους τοῦ Λιβάνου (Β. Φοινίκη). Ἀφοῦ δὲ Ἀβραάμιος καὶ οἱ συνοδεύοντες αὐτὸν μοναχοὶ παρουσιάστηκαν ὡς ἔμποροι, γιὰ νὰ μὴ προκαλέσουν ἀντίδραση, μετὰ ἀπὸ λίγες μέρες «τῆς θείας ἥψατο λειτουργίας μετρίᾳ φωνῇ κεχρημένος». Ὅταν οἱ κάτοικοι τοῦ λιβάνου ἀκουσαν τὶς ψαλμωδίες, ἀρχικὰ μὲν τοὺς διέταξαν νὰ ἐγκαταλείψουν τὴν πόλη. Ἀργότερα δῆμως, ἀφοῦ δὲ Ἀβραάμιος τοὺς βοήθησε στὴ δύσκολη στιγμὴ τῆς εἰσπράξεως τῶν φόρων, «ύπερογασθέντες δὲ οἱ τὰ δεινὰ ἐκεῖνα ἐργασάμενοι τῆς φιλανθρωπίας τὸν ἄνδρα, αἰτοῦσι μὲν ὑπέρ τῶν τετολμημένων συγγνώμην, προστάτην δὲ αὐτὸν γενέσθαι παρακαλούσιν». Βλ. ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ ΚΥΡΟΥ, *Φιλόθεος Ἰστορία*, 17, PG 82, 1420CD-1421A. Πρβλ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΤΟΥ, *Μοναχοί*, ὅπ.π., σσ. 44-45.

ίεραπόστολοι τὰ ἀξιοποιοῦν γιὰ νὰ ἔχουν ἔνα σημεῖο ἐπαφῆς μὲ τοὺς διαφόρους λαούς. Γι' αὐτὸ ἡ ψαλτικὴ παράδοση τοῦ Βυζαντίου, δταν πρόκειται νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ ἄλλες φυλές, πρέπει νὰ προσαρμόζεται δργανικὰ ἀνάλογα μὲ τὰ τοπικὰ ἴδιωματα<sup>773</sup>.

---

<sup>773</sup> Ἡ ψαλτικὴ τέχνη διαμορφώνει ἀνάλογο ὑφος ἀνάλογα μὲ τὸ περιβάλλον, στὸ δποτο βρίσκεται. Ὁ σκοπός, γιὰ τὸν δποτο γίνεται αὐτὴ ἡ προσαρμογή, εἶναι γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν ποιμαινόμενο νὰ κατανοήσει καλύτερα τὰ ψαλλόμενα καὶ διὰ τῆς μουσικῆς νὰ ἀναχθεῖ ὁ πιστὸς στὴ νοητὴ σφαίρα τῶν ψαλλομένων. Βλ. ΒΑΝΤΣΟΥ, *Ψυχολογία*, δπ.π., σ. 66: «Γιὰ νὰ ἔχῃ ὅμως ἡ συνεργασία αὐτὴ ἐπιτυχία, πρέπει νὰ προσαρμόζεται στὶς διάφορες ἵκανότητες καὶ ἴδιότητες τοῦ ποιμαινομένου». Πρβλ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Ἀποκάλυψη*, σ. 185.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συνοψίζοντες τὰ ὅσα διαλέγομε στὴν παροῦσα μελέτη, καταλήγομε στὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα.

**1.** Ἡ μουσικὴ ὑπάρχει στὴ φύση γενικὰ καὶ στὸν ἄνθρωπο. Εἶναι ἀρχηγτα συνδεδεμένη μὲ τὴ δημιουργία τοῦ κόσμου, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὀποίας πρῶτοι οἱ ἄγγελοι ὑμνοῦν τὸν Θεό.

Ἡ μουσικὴ τῆς φύσης, ὁ ἥχος τοῦ νεροῦ, τὸ θρόισμα τῶν φύλλων, τὸ κελάδημα τῶν πουλιών διδάσκουν στὸν ἄνθρωπο νὰ χρησιμοποιήσει καὶ αὐτὸς τὶς φωνητικές του ἴκανότητες μὲ μέλος.

**2.** Οἱ ἀρχαῖοι λαοί, ἀπὸ τὴν Κίνα ὡς τὶς Ἰνδίες καὶ τὴν Αἴγυπτο, ἀρχικὰ χρησιμοποιοῦν τὸν ωθόμό, ἔπειτα τὴ μελωδία καὶ τὴν ἀρμονία. Γρήγορα κατασκευάζονται τὰ πρῶτα μουσικὰ ὅργανα. Στὴν ἀρχαίᾳ Ἑλλάδα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὁμήρου ἥ καὶ ἐνωρίτερα ἡ μουσικὴ συνδέεται μὲ τὸ ἔπος καὶ μὲ ὅργανα, τὴ λύρα καὶ τὴν κιθάρα. Γρήγορα κατασκευάζονται ποικίλα ὅργανα, γιὰ νὰ διευκολύνονται τὴ φωνή. Ἀξιοποιοῦνται ἔτσι ὅλα αὐτὰ (ἥ φωνὴ καὶ τὰ ὅργανα) στὴ λατρεία, στὸν πόλεμο, στοὺς ὀλυμπιακοὺς ἀγῶνες, στὸ θέατρο. Ἡ μουσικὴ ἔχει, ἥδη ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, παιδαγωγικὸ καὶ ψυχαγωγικὸ χαρακτῆρα.

**3.** Ἐμφανής εἶναι ἡ χρήση τῆς μουσικῆς στὸν Ἰσραὴλ, ἀφοῦ γίνεται λόγος πολὺς στὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Κεντρικὴ θέση στὴ λατρεία κατέχει ἡ ὡδὴ γιὰ τὴν διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης. Ὁ Δαβὶδ μὲ τοὺς ψαλμοὺς του καὶ τὸ ψαλτήριο ἀποτελεῖ τὴν καλύτερη ἔκφραση τῆς μουσικῆς στὸν Ἰσραὴλ. Χρησιμοποιοῦνται διάφορα ὅργανα, στὶς συναγωγὲς ὅμως χρησιμοποιεῖται ἡ φωνητικὴ μουσικὴ τῶν ἀνδρῶν. Καὶ στὴν Καινὴ ὅμως Διαθήκη ἔχουμε ἐμφανῆ τὴν παρουσία τῆς θρησκευτικῆς μουσικῆς, καθὼς ὁ Κύριος διδάσκει τὴ χρήση τῆς ψαλμωδίας μετὰ τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο.

**4.** Μὲ τὴ λήξη τῶν διωγμῶν, κατὰ τὸν Δ' μ.Χ. αἰῶνα, καὶ τὴν ἐφεξῆς ὀργάνωση τῆς Ἐκκλησίας οἱ Πατέρες χρησιμοποιοῦν ἀρχικὰ τὴ μουσικὴ (σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίηση), ὡς ἔνα ἰσχυρὸ δπλὸ ἐναντίον τῶν αἰρέσεων. Οἱ αἰρεσιάρχες ἔπενδύουν τὰ αἰρετικά τους δόγματα μὲ θυμελικὴ καὶ ἥδονικὴ μουσική, προκειμένου νὰ παραπλανήσουν τοὺς πιστούς. Ἔτσι

καὶ οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας χρησιμοποιοῦν καὶ αὐτοὶ τότε, ὡς ὅπλο, πιὸ λαοφιλεῖς μελωδίες, ὡς ἐπένδυση τῶν ὑμνων. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ προστατεύουν τοὺς πιστοὺς ἀπὸ τὸ νὰ παρασυρθοῦν ἀπὸ τὶς αἰρέσεις.

Κατὰ τὸν Ή αἰῶνα παγιώνεται ἡ χρήση τῆς ὀκταηχίας στὴν Ἐκκλησία. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός ἀποκαθαίρει τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ ξένα στοιχεῖα, καὶ τροποποιεῖ τὴν φαλμωδία πρὸς τὸ ἀπλούστερο εἶδος.

Ἐξ ἄλλου οἱ Μονὲς καὶ οἱ Μοναχοὶ στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ ἀναδεικνύονται θεματοφύλακες τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνωδίας. Σὲ πολλὰ μοναστήρια ζοῦν μοναχοί, οἱ ὅποιοι ἰδρύουν σχολές, στὶς ὅποιες διδάσκεται, τόσο στοὺς μοναχούς, δσο καὶ στοὺς λαϊκούς, ἡ φαλτικὴ τέχνη. Ἐκ παραλλήλου, πολλοὶ ἐπίσκοποι, μητροπολῖτες, πατριαρχεῖς, ἀκόμη καὶ αὐτοκράτορες, ἀσχολοῦνται μὲ τὴ σύνθεση ἐκκλησιαστικῶν ὑμνων.

Ἡ Ἐκκλησία μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης ἀναλαμβάνει ἔνα πιὸ καθοριστικὸ ρόλο, σὲ σχέση μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, κάνοντας ποιμαντικὲς προεκτάσεις, ἀφοῦ εἶχε μειωθεῖ αὐσθητὰ τὸ ἀπὸ ἀμβωνος κήρυγμα. Ἡ Ἐκκλησία τῆς Κωνσταντινούπολης μεριμνᾷ μέσα στὸ ποιμαντικό της ἔργο, ἔτσι ὥστε νὰ λειτουργήσουν στὴν Κωνσταντινούπολη καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς τουρκοκρατίας οἱ πατριαρχικὲς σχολές, ὅπου διδάσκεται ἡ φαλτικὴ τέχνη. Πολλοὶ μελοποιοὶ ἀνήκουν στὸν κατώτερο ἥ ἀνώτερο κλῆρο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς μουσικὲς σχολές, ἰδρύονται καὶ μουσικοὶ σύλλογοι, μὲ σκοπὸ τὴ διαφύλαξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς παράδοσης. Ἐπίσης ἐμπλουτίζεται ἡ θεία λατρεία μὲ νέα μελωδήματα.

**5.** Ἡ γυναικα στὴν Ἰουδαϊκὴ λατρεία ψάλλει ἐκτὸς τοῦ ναοῦ σὲ διάφορες τελετές. Ἀκόμη οἱ γυναικες ψάλλονται μαζὶ μὲ τοὺς ἄνδρες μέσα στὸν ναό. Ὅσον ἀφορᾶ τὴ συναγωγὴ θεωρεῖται βέβαιο ὅτι ἡ γυναικα δὲν συμμετέχει στὴν φαλμωδία, ἀφοῦ δὲν θεωρεῖται καν μέλος τῆς συναγωγῆς. Αὐτὸ τὸ γεγονός ἐπιδρᾶ οὐσιαστικὰ καὶ στὴ χριστιανικὴ λειτουργικὴ πράξη, ἀφοῦ, ὡς γνωστό, ἡ ἐπίδραση τῆς Ἰουδαϊκῆς συναγωγῆς στὴ διαμόρφωση τοῦ τελετουργικοῦ τῆς χριστιανικῆς λατρείας εἶναι καίρια κατὰ τὴν πρωτοχριστιανικὴ περίοδο. Κατὰ τὴ χριστιανικὴ ἐποχὴ γίνεται ἀναφορὰ σὲ πατερικὰ κείμενα ὅτι ἡ γυναικα συμμετέχει στὴν κοινὴ φαλμωδία στὴ λατρεία σὲ πολλὲς περιπτώσεις. Ἡ γυναικα ψάλλει μαζὶ μὲ ὅλο τὸ ἐκκλησίασμα ἥ σὲ ἵεροψαλτικὸ

χορό, δὲν ύπαρχουν ὅμως μαρτυρίες ὅτι ἡ γυναῖκα ψάλλει μόνη της. Ὅπάρχει δὲ θεσμὸς τῆς διακόνισσας, δὲν ύπαρχει ὅμως ὁ θεσμὸς τῆς ψάλτριας. Οἱ ἀπόστολοι ἐπιτρέπουν νὰ ψάλλουν οἱ γυναῖκες μαζὶ μὲ δόλο τὸ ἐκκλησίασμα, ἀφοῦ μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο πολεμοῦν τὴ φλυαρία. Ὅπαρχουν ποικίλοι λόγοι γιὰ τὴν ἐπιφυλακτικότητα τῆς Ἐκκλησίας στὸ νὰ συμμετέχει ἡ γυναίκα στοὺς ψαλτικοὺς χορούς.

**6.** Ἡ μουσικὴ ἔχει θετικὴ καὶ ἀρνητικὴ ἐπίδραση στὸν ἀνθρώπο. Στὸ πανανθρώπινο ἀσυνείδητο ἐνυπάρχουν τὰ ἀρχέτυπα, δηλαδὴ τὰ ἐνδόμυχα βιώματα τῆς ἀνθρωπότητας, μεταξὺ τῶν ὁποίων κάποια μουσικὰ ἀκούσματα, τὰ ὁποῖα ἔχουν ἀποκρυσταλλωθεὶ διὰ μέσου τῶν αἰώνων. Ἡ ἐπίδραση τοῦ ἥχου στὸν ψυχικὸ κόσμο τοῦ ἀνθρώπου ἔχει δύο πλευρές· τὴ συνειδητὴ καὶ τὴν ἀσυνείδητη. Κάθε κλίμακα ἡ ἥχος εἶναι φορτισμένος μὲ τὰ ἀνάλογα ἀκούσματα, καὶ δημιουργεῖ στὴν ψυχὴ τοῦ ἀκροατῆ τὰ ἀνάλογα συναισθήματα. Τὸ ἔμβυθο καὶ τὸ νήπιο στὴ συνέχεια ἀπὸ πολὺ νωρὶς ἀρχίζει νὰ ἀνταποκρίνεται στὰ ἡχητικὰ ἀκούσματα τοῦ περιβάλλοντος. Ἡ μουσικὴ ἐπιδρᾶ σὲ δλες τὶς ἡλικίες, καὶ συντελεῖ στὴν ἀποκατάσταση ψυχοσωματικῶν ἀσθενειῶν. Εἶναι γνωστὴ ἄλλωστε ἡ μέθοδος τῆς μουσικοθεραπείας.

**7.** Ἡ μουσική, παράλληλα μὲ τὴν εὐχαρίστηση, ποὺ προκαλεῖ, ἔχει ταυτόχρονα καὶ εὐεργετικὲς ἐπιδράσεις στὴν ψυχὴ καὶ στὸ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου. Τὸ ποιητικὸ κείμενο φυσικὰ ὑπερτερεῖ τῆς μουσικῆς, ἡ ὁποία τὸ συννοδεύει. Ἡ ποικιλία τῶν μελῶν σκοπὸ ἔχει νὰ δραστηριοποιήσει τὴν προσοχὴ τῶν πιστῶν ἐντὸς τοῦ ἴεροῦ χώρου, ἀφοῦ πλέον δὲν συμμετέχει ἐνεργὰ διὰ τῆς κοινῆς ψαλμωδίας στὴν τέλεση τῶν Ἀκολουθιῶν. Ἡ δρθόδοξη ἐκκλησιαστικὴ μουσική, λόγω τῆς ἀπλότητάς της, εἰσέρχεται εύκολώτερα στὴν ψυχὴ τοῦ πιστοῦ, καὶ τὸν διεγείρει σὲ προσευχὴ καὶ μετάνοια. Ἀντίθετα ἡ δυτικὴ μουσικὴ ἀπαιτεῖ νὰ ἔχει, τόσο ὁ ἐκτελεστής, ὅσο καὶ ὁ ἀκροατής, περισσότερες τεχνικές, μουσικὲς καὶ δεξιοτεχνικὲς ἴκανότητες.

**8.** Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἔνα ἐργαλεῖο στὰ χέρια τῶν ποιμένων. Διὰ μέσου τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐκφράζονται πρὸς τοὺς πιστοὺς τὰ ὁρθόδοξα δόγματα καὶ γενικὰ ἡ διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας. Ἡ ψαλμωδία ἐπομένως εἶναι ὑπόθεση, ὅχι μόνο τῶν ἴεροψαλτῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν ποιμένων. Οἱ

ποιμένες πρέπει νὰ ἀναπτύξουν τὰ διάφορα χαρίσματα, πρὸς οἰκοδομὴ τοῦ ποιμνίου καὶ δόξαν τοῦ Θεοῦ. Ἡ ποιμαίνουσα Ἐκκλησία πρέπει νὰ φροντίσει μὲ διάφορους τρόπους, ἔτσι ὥστε νὰ προσελκύει τοὺς νέους στὸ ἀναλόγιο. Εἶναι χρέος τῶν ποιμένων νὰ μεριμνοῦν, ὥστε νὰ ἀποκαθαρθεῖ ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἐξωγενῆ στοιχεῖα, τὰ ὅποια ἀλλοτριώνουν τὸν χαρακτῆρά της. Προσπάθειες σύζευξης τοῦ βυζαντινοῦ μέλους μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ πραγματικότητα ἀπέδειξαν ὅτι δὲν εἶναι καρποφόρος στὴν καλλιέργεια λατρευτικῆς μυσταγωγίας. Οἱ ποιμένες λοιπὸν στὴν ἐνορία πρέπει νὰ θέσουν ὡς στόχο τὴν συμμετοχὴν τοῦ λαοῦ στὴν ψαλμωδία, ἀφοῦ ἡ κοινὴ ψαλμωδία καλλιεργεῖ τὸ πνεῦμα τῆς ὀγάπτης καὶ τῆς ἰσότητας μεταξὺ ποιμένων καὶ ποιμαίνομένων.

Ο ἐπίσκοπος εἶναι ὁ κύριος ἀρμόδιος γιὰ τὴν ποιμαντικὴ δραστηριότητα στὴν ἐπισκοπή. Ἐνα ἀπὸ τὰ καθήκοντα τῶν Ἱερέων στὴν ποιμαντική τους διακονία εἶναι καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς βυζαντινῆς-Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Πρὸς τοῦτο εἶναι ἀπαραίτητη ἡ δημιουργία χορωδιῶν, ἡ διοργάνωση διαλέξεων, ἡ μερίδων καὶ συνεδρίων μὲ θέμα τὴν ψαλτικὴ τέχνη. Ἡ ἀξιοποίηση τῶν χορωδιῶν κατὰ τὶς ποιμαντικὲς δραστηριότητές τους (ἐποκέψεις σὲ Ἰδρύματα, ἐκδηλώσεις ἐνοριακὲς κλπ.) ἀποτελεῖ χρήσιμο ἔργαλεῖο γιὰ τὴν ποιμαντική. Ἡ ψαλτικὴ τέχνη δὲν πρέπει νὰ περιοριστεῖ μόνο στὰ ὅρια τῆς ἐνορίας, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ διδάσκεται ἀπὸ ἔμπειρους μουσικοὺς καὶ στὰ σχολεῖα. Οἱ ποιμένες πρέπει νὰ φροντίσουν, ὥστε νὰ ἐκδοθοῦν μουσικὰ βιβλία μὲ διάφορα μαθήματα ψαλτικῆς τέχνης, καθὼς καὶ χριστιανικὰ τραγούδια. Παράλληλα οἱ ποιμένες μποροῦν καὶ πρέπει νὰ χρησιμοποιήσουν τὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης, μὲ σκοπὸ τὴν προβολὴ τῆς ἐλληνορθόδοξης μουσικῆς παραδόσεως. Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀκόμη πρέπει νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τοὺς ποιμένες καὶ στὸ ἔργο τῆς Ἱεραποστολῆς, ἀφοῦ γίνει ἔνας ἔντεχνος συγκερασμός τῆς ψαλτικῆς τέχνης μὲ τὰ τοπικὰ μουσικὰ ἴδιωματα τῶν ἄλλων λαῶν. Ἡ σύγχρονη προσπάθεια προσαρμογῆς θρησκευτικῶν ποιημάτων σὲ μοντέρνα ἔκφραση μουσικῆς δὲν ταιριάζει πρὸς τὴν σεμνότητα καὶ τὴν μυσταγωγία, ποὺ χαρακτηρίζει τὴν θρησκευτικὴ μουσική.

## CONCLUSIONS

Summarizing all that has been dealt with in the present essay, we end up with the following conclusions.

**1.** Music exists in a general sense in nature and in man. It is strongly related to the Creation of the world, during which Angels offer hymns to the Creator.

Also the music of nature itself, the sound of waters, the rustle of the leaves, the warble of birds teach man how to turn his vocal capabilities into melody as well.

**2.** Ancient peoples, living in lands beginning from China and stretching upto India and Egypt, originally make use of “rhythm”, which is then improved to melody and harmony. At the very initial steps of this development the first musical instruments are being made. In Ancient Greece, even earlier than Homer’s time, music is associated with the epic and the musical instruments, like the harp and the lyre. Various instruments are, thus, exploited for worship purposes, during wars, at the Olympic Games and in theatrical performances. Music takes on as far back as ancient Greek times, a pedagogical and recreational character.

**3.** Extremely obvious is the use of music in Israel, as clearly stated in the books of the Old Testament. The ode referring to the Passage through the Red Sea has a central position in worship. David’s hymns and psalter constitutes the most descriptive expression of music in Israel. In general, various instruments are being used, while during synagogues the only musical expression is performed by men vocals. The existence of ritual music is quite apparent during New Testament period as well; the Lord instructs the use of chanting right after the Last Supper.

**4.** With the termination of the persecutions, during the 4<sup>th</sup> century, at which time the Church focussed on the revival of its organizational structure, the Fathers started using music (in conjunction with ecclesiastical poetry) as a strong means for fighting-off the various heresies. Already the heretics have dressed-up their falsified dogmas with voluptuous and hedonistic music, in order to attract the faithful. That is why the Church Fathers counteracted

using popular melodies accompanying the hymns, in an effort to protect the faithful from being led astray by heretics.

During the 8<sup>th</sup> century, the use of the “eight-tone” musical system is entrenched in church life. St. John Damascene expurgates from ecclesiastical music improper foreign elements and modifies chanting into a simpler form.

Moreover, byzantine monasteries and monks of that era gained reputation as guardians of the ecclesiastical chanting. A great number of monks established schools at which both monks and laymen were being taught the art of chanting. In parallel, quite a number of members of the higher clergy, even a few Emperors, were engaged in the composition of ecclesiastical hymns.

With the fall of Constantinople, the Church has taken up a more decisive role regarding the ecclesiastical music, by further involving it in its pastoral activities, as pulpit preaching had shown considerable reduction. During Ottoman rule, the church of Constantinople has provided for the sound operation of the patriarchal faculties, where chanting was taught. A good number of composers belong to the lower and higher clergy. Next to the chanting schools, various music institutions had been established, the purpose of which was the preservation of the tradition in ecclesiastical music. Also holy worship was enriched by new tunes.

**5.** Woman in Judaic worship chants during several ceremonies outside the temple and jointly with men inside it. However, it is considered certain that during synagogues she does not participate in chanting since she is not even considered as a member. This fact has repercussions on Christian ceremonial acts since, as we know, the influence of the Judaic synagogue on the formation of Christian ritual was determinative during the early Christian period. During Christian period we come across to references in the Fathers’ writings, which talk about the participation of woman in joint chanting during worship. She is said to chant either along with the whole of the congregation or in the chanters’ choir, however never on her own. In Church tradition we find no references regarding an institution for women chanters, as we certainly do for the deaconesses. The Apostles seem to have allowed women to chant in mass as a means to prevent them from garrulity. There are several reasons why the Church is reluctant in allowing woman taking place in the chanters’ choirs.

**6.** Music may influence man in a negative and a positive way also. Deep inside the collective human unconscious there lie mankind's life experiences, acquired through the ages. Amongst these intimate archetypes one can trace a number of music tones or hearings. The influence of sound on man's psychism is two-fold: on a conscious and unconscious level. Each musical gamut or melody carries with it certain hearings, which bring about equivalent feelings to the listener's soul. Even during the embryotic stage and early infancy, man seems to react to sounds coming from the surroundings. Music affects people of all ages and contributes to the healing of psychosomatic illnesses.

**7.** In addition to pleasant feelings, music is able to cause several other benefits to man's body and soul. Lyrics are, of course, of most prime importance. The use of a variety of melodies (tones) during church ceremonies activates the attention of the faithful, as they are not all involved in the chanting. Due to the simplicity and directness of the orthodox ecclesiastical music it can easily penetrate into the listener's soul and can further stimulate the elements of prayer and repentence. On the contrary, western music is very demanding on technical and musical skills both for the performer and the listener.

**8.** Ecclesiastical music is a pastoral tool. Faith and doctrines and, in general, the whole teaching of the Orthodox Church can be expressed through its extolling and chanting. The latter must therefore be a concern not only to chanters but to ministers as well. Pastors are called upon to develop their charismas so as to edify the flock and give glory to God. Church ministry has to come up with ways by which young people can be drawn near to the lectern. It is also her duty to see to the dispelling from ecclesiastical music of all those exogenous elements, which distort its traditional character. Efforts to slur byzantine chant with european music were not successful in arousing feelings of mistagogue during worship. Pastors in parishes must place as a target the participation of the faithful in the chanting, since, when performed jointly, it fosters feelings of love and equality between pastors and flock.

The Bishop is the main person in charge of pastoral activity in the diocese. The promotion of byzantine/ecclesiastical music is

one of priests' ministry duties. To this direction, the establishment of choirs, the organisation of lectures, meetings and conferences having as subject the art of chanting, are most essential. The use of choirs in priests' ministry activities (visits to various foundations, parish happenings, etc.) is an appropriate pastoral tool. The art of chanting must not, however, be confined within the limits of parish life, but it should also be taught by experienced instructors and at school. Pastors should also provide for the publication of music books, which will include various lessons on the art of chanting and songs of Christian content. In parallel they may make use of the mass media in an effort to promote the Greek Orthodox music tradition. Ecclesiastical music may also be used in missions, especially when a skilful combination with the local musical characteristics is produced. Today's experimentation in adjusting religious poetry to modern musical melodies does not fit in with the decency and mystagogy, which should be present in religious music.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, *Πρὸς Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἑρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν, κη' PG 27, 40C-41C.*

«Τῆς δὲ τοιαύτης τῶν λογισμῶν ἀταραξίας καὶ ἀκύμονος καταστάσεως εἰκὼν καὶ τύπος ἐστὶν ἡ τῶν Ψαλμῶν ἐμμελὴς ἀνάγνωσις. Ὡσπερ γὰρ τὰ τῆς ψυχῆς νοήματα γνωρίζομεν καὶ σημαίνομεν δι’ ὧν προφέρομεν λόγων, οὕτως, τῆς πνευματικῆς ἐν ψυχῇ ἀρμονίας τὴν ἐν ταῖς λόγοις μελῳδίαν σύμβολον εἶναι θέλων ὁ Κύριος, τετύπωκεν ἐμμελῶς τὰς ὡδὰς ψάλλεσθαι, καὶ τοὺς ψαλμοὺς μετ’ ὡδῆς ἀναγινώσκεσθαι. Καὶ τοῦτ’ ἐστιν ἡ ἐπιθυμία τῆς ψυχῆς, τὸ καλῶς αὐτὴν διακεῖσθαι, ὡς γέγραπται· *Εὐθυμεῖ τις ἐν ὑμῖν; ψαλλέτω.* Οὕτως τὸ μὲν ἐν αὐτῇ ταραχῶδες καὶ τραχὺ καὶ ἀτακτὸν ἔξομαλίζεται· τὸ δὲ λυποῦν θεραπεύεται, ψαλλόντων ἡμῶν. *Ἴνα τί περὶλυπος εἶ, ἡ ψυχὴ μου, καὶ ἵνα τί συνταράσσεις με;* Καὶ τὸ μὲν ἐσφαλμένον ἐπιγνώσεται λέγουσα· *Ἐμοῦ δὲ παρὰ μικρὸν ἐσαλεύθησαν οἱ πόδες·* τὸ δὲ φοβηθὲν ἐπιφρόνωσει τῇ ἐλπίδι ἐν τῷ λέγειν· *Κύριος ἐμοὶ βοηθός, καὶ οὐ φοβηθήσομαι τί ποιήσει μοι ἄνθρωπος.*

» Οἱ μὲν οὖν μὴ τοῦτον τὸν τρόπον ἀναγινώσκοντες τὰς θείας ὡδὰς οὐ συνετῶς ψάλλουσιν, ἀλλ’ ἑαυτοὺς μὲν τέρπουσιν, ἔχουσι δὲ μέμψιν, δτὶ *Οὐχ ὡραῖος αἶνος ἐν στόματι ἀμαρτωλοῦ·* οἱ δὲ κατὰ τὸν προειρημένον τρόπον ψάλλοντες, ὥστε τὴν μελῳδίαν τῶν δημάτων ἐκ τοῦ ὅνθιμοῦ τῆς ψυχῆς καὶ τῆς πρὸς τὸ πνεῦμα συμφωνίας προσφέρεσθαι, οἱ τοιοῦτοι ψάλλουσι μὲν τῇ γλώσσῃ, ψάλλοντες δὲ καὶ τῷ νοῇ, οὐ μόνον ἑαυτούς, ἀλλὰ καὶ τοὺς θέλοντας ἀκούειν αὐτῶν μεγάλως ὡφελοῦσιν, *Ο γοῦν μακάριος Δαβὶδ, οὕτως καταψάλλων τοῦ Σαούλ, αὐτὸς εὐηρέστει τῷ Θεῷ, καὶ τὸν τάραχον καὶ τὸ μανικὸν πάθος τοῦ Σαούλ ἀπήλαυνε, καὶ γαληνιάν τὴν ψυχὴν αὐτοῦ παρεσκεύαζεν.* Οὕτως οἱ Ἱερεῖς ψάλλοντες, εἰς ἀταραξίαν τὰς ψυχὰς τῶν λαῶν καὶ εἰς διμόνοιαν αὐτὰς τῶν ἐν οὐρανοῖς χορεύοντων προσεκαλοῦντο. Τὸ ἀρα μετὰ μέλους λέγεσθαι τοὺς ψαλμοὺς οὐκ ἐστιν εὐφωνίας σπουδῆ, ἀλλὰ τεκμήριον τῆς ἀρμονίας τῶν ἐν τῇ ψυχῇ λογισμῶν. Καὶ ἡ ἐμμελὴς δὲ ἀνάγνωσις σύμβολόν ἐστι τῆς εὐρύθμου καὶ ὀχειμάστου καταστάσεως τῆς διανοίας. Καὶ γὰρ τὸ αἰνεῖν τὸν Θεὸν ἐν κυψβάλοις εὐήχοις καὶ κιθάρᾳ καὶ δεκαχόρδῳ ψαλτηρίῳ, σύμβολον πάλιν ἦν καὶ σημαντικὸν τοῦ συγκεῖσθαι μὲν νομίμως τὰ μέλη τοῦ σώματος ὡς χορδάς, τοὺς δὲ λογισμοὺς τῆς ψυχῆς ὡς

κύμβαλα γίνεσθαι, καὶ λοιπὸν τῇ ἡχῇ καὶ τῷ νεύματι τοῦ πνεύματος ταῦτα πάντα κινεῖσθαι καὶ ζῆν· ὥστε, κατὰ τὸ γεγραμμένον, τῷ πνεύματι τὸν ἀνθρωπὸν ζῆν μέν, καὶ τὰς πράξεις τοῦ σώματος θανατοῦν. Οὕτως γὰρ καὶ καλῶς ψάλλων ὁνθμίζει τὴν ψυχὴν αὐτοῦ καὶ ὡσπερ ἔξ ἀνιστότητος εἰς ἰσότητα ἀγεῖ· ὥστε ἐν τῷ κατὰ φύσιν αὐτὴν ἐστηκυῖαν μὴ πτοεῖσθαι ὑπό τινος, ὅλλα καὶ μᾶλλον εὐφάνταστον γίνεσθαι, καὶ πλέον αὐτὴν λαμβάνειν πόθον τῶν μελλόντων ἀγαθῶν. Τῇ γὰρ τῶν ὁνμάτων μελωδίᾳ συνδιατιθεμένη ἐπιλανθάνεται τῶν παθῶν, καὶ χαίρουσα βλέπει πρός τὸν νοῦν τὸν ἐν Χριστῷ, λογιζομένη τὰ βέλτιστα».

ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, *Ομιλία εἰς τὸν α' Ψαλμόν, PG 29b, 212B-213A. ΒΕΠΕΣ 52*, σ. 11-12.

«Ἐπειδὴ γὰρ εἶδε τὸ Πνεῦμα τὸ Ἀγιον δυσάγωγον πρός ἀρετὴν τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων, καὶ διὰ τὸ πρός ἡδονὴν ἐπιφρόεπες τοῦ ὁρθοῦ βίου καταμελοῦντας ἡμᾶς· τί ποιεῖ; Τὸ ἐκ τῆς μελωδίας τεοπνὸν τοῖς δόγμασιν ἐγκατέμειξεν, ἵνα τῷ προσηνεῖ καὶ λείψ τῆς ἀκοῆς, τὸ ἐκ τῶν λόγων ὀφέλιμον λανθανόντως ὑποδεξάμεθα· κατὰ τοὺς σοφοὺς τῶν ἰατρῶν, οἵ, τῶν φρομάκων τὰ αὐστηρότερα πίνειν διδόντες τοῖς κακοσίτοις, μέλιτι πολλάκις τὴν κύλικα περιχρίουσι. Διὰ τοῦτο τὰ ἐναρμόνια ταῦτα μέλη τῶν ψαλμῶν ἡμῖν ἐπινενόηται, ἵνα οἱ παῖδες τὴν ἡλικίαν, ἥ καὶ ὅλως οἱ νεαροὶ τὸ ἡθος, τῷ μὲν δοκεῖν μελωδῶσι, τῇ δὲ ἀληθείᾳ τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύονται. Οὕτε γὰρ ἀποστολικὸν τις οὕτε προφητικὸν παράγγελμα τῶν πολλῶν καὶ ὀρθύμων ὁφδίως ποτὲ τῇ μνήμῃ κατασχὼν ἀπῆλθε· τὰ δὲ τῶν ψαλμῶν λόγια καὶ κατ' οἶκον μελωδοῦσι, καὶ ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς περιφέρουσι· καί, πού τις τῶν σφόδρα ἐκτεθηριωμένων ὑπὸ θυμοῦ, ἐπειδάν ἀρξηται τῷ ψαλμῷ κατεπάδεσθαι, ἀπῆλθεν εὐθύς, τὸ ἀγριαῖον τῆς ψυχῆς τῇ μελωδίᾳ κατακοιμίσας.

» Ψαλμὸς γαλήνην ψυχῶν, βραβευτής εἰρήνης, τὸ θιρυβοῦν καὶ κυμαῖνον τῶν λογισμῶν καταστέλλων. Μαλάσσει μὲν γὰρ τῆς ψυχῆς τὸ θυμούμενον, τὸ δὲ ἀκόλαστον σωφρονίζει. Ψαλμὸς φιλίας συναγωγός, ἔνωσις διεστώτων, ἐχθραινόντων διαλλακτήριον. Τίς γὰρ ἔτι ἐχθρὸν ἥγεισθαι δύναται μεθ' οὗ μίαν ἀφῆκε πρός Θεόν τὴν φωνήν; Ὡστε καὶ τὸ μέγιστον τῶν ἀγαθῶν τὴν ἀγάπην ἥ ψαλμωδία παρέχεται, οἷονει σύνδεσμόν τινα πρός τὴν ἔνωσιν τὴν συνωδίαν ἐπινοήσασα, καὶ εἰς ἐνὸς χοροῦ συμφωνίαν τὸν λαὸν συναρμόζουσα. Ψαλμὸς δαιμόνων

φυγαδευτήριον, τῆς τῶν ἀγγέλων βοηθείας ἐπαγωγή· ὅπλον ἐν φόβοις νυκτερινοῖς, ἀνάπτασις κόπων ἡμερινῶν· νηπίοις ἀσφάλεια, ἀκμάζουσιν ἐγκαλλάπισμα, πρεσβυτέροις παρηγορία, γυναιξὶν ἀκόσμος ἀρμοδιώτατος. Τὰς ἐρημίας οἰκῖζει, τὰς ἀγορὰς σωφρονίζει· εἰσαγομένοις στοιχείωσις, προκοπτόντων αὔξησις, τελειουμένων στήριγμα, Ἐκκλησίας φωνή. Οὗτος τὰς ἔορτὰς φαιδρύνει, οὗτος τὴν κατὰ Θεὸν λύπην δημιουργεῖ. Ψαλμὸς γὰρ καὶ ἐκ λιθίνης καρδίας δάκρυνον ἐκκαλεῖται· ψαλμὸς τὸ τῶν ἀγγέλων ἔργον, τὸ οὐράνιον πολίτευμα, τὸ πνευματικὸν θυμίαμα. Ὡς τῆς σοφῆς ἐπινοίας τοῦ διδασκάλου, δόμοῦ τε ἀδειν ἡμᾶς καὶ τὰ λυσιτελῆ μανθάνειν μηχανωμένου! Ὅθεν καὶ μᾶλλον πως ἐντυπούται ταῖς ψυχαῖς τὰ διδάγματα. Βίαιον μὲν γὰρ μάθημα οὐ πέφυκε παραμένειν, τὰ δὲ μετὰ τέρψεως καὶ χάριτος εἰσδυόμενα μονιμώτερόν πως ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ἐνιζάνει».

ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Ὁροι κατὰ πλάτος Β', Ἀπόκρισις ΛΖ' Ἐρωτήσεως 5. PG 31, 1016C.

«Χρησιμεύειν δὲ λογίζομαι τὴν ἐν ταῖς προσευχαῖς καὶ ψαλμῳδίαις κατὰ τὰς ἐπικεκριμένας ὥρας διαφοράν τε καὶ ποικιλίαν καὶ κατ' ἐκεῖνο, ὅτι ἐν μὲν τῇ διμαλότητι πολλάκις που καὶ ἀκηδιὰ ἡ ψυχὴ καὶ ἀπομετεωρίζεται· ἐν δὲ τῇ ἐναλλαγῇ καὶ τῷ ποικίλῳ τῆς ψαλμῳδίας καὶ τοῦ περὶ ἐκάστης ὥρας λόγου νεαροποιεῖται αὐτῆς ἡ ἐπιθυμία καὶ ἀνακαινίζεται τὸ νηφάλιον».

ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλ. Εἰς τὸν Θ' Ψαλμόν, PG 55, 121.

«Μακρός οὗτος ὁ ψαλμός. Καὶ τοῦτο δὲ τῆς σοφίας τοῦ Πνεύματος. Οὔτε γὰρ πάντας βραχεῖς ἐποίησεν, οὔτε πάντας εἰς μῆκος ἐξήγαγεν, ἀλλ' ἐποίκιλε καὶ τῷ μέτρῳ τὸ βιβλίον, τῷ μὲν μῆκει διεγείρων τὴν ὁαθυμίαν, τῇ δὲ βραχύτητι διαναπαύων τὸν κάματον».

ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὁμιλ. εἰς τὸν ΜΑ' Ψαλμόν, .1. PG 55, 156-158.

«Πολλοὺς τῶν ἀνθρώπων κατιδών ὁ Θεὸς ὁαθυμοτέροις ὅντας, καὶ πρὸς τὴν τῶν πνευματικῶν ἀνάγνωσιν δυσχερῶς ἔχοντας, καὶ τὸν ἐκεῖθεν οὐχ ἡδέως ὑπομένοντας κάματον,

ποθεινότερον ποιῆσαι τὸν πόνον βουλόμενος καὶ τοῦ καμάτου τὴν αἴσθησιν ὑποτεμέσθαι, μελῳδίαν ἀνέμειξε τῇ προφητείᾳ, ἵνα τῷ ὁνθμῷ τοῦ μέλους ψυχαγωγούμενοι πάντες μετὰ πολλῆς τῆς προοθυμίας τοὺς ἵεροὺς ἀναπέμπωσιν αὐτῷ ὕμνους. Οὐδὲν γάρ, οὐδὲν οὕτως ἀνίστησι ψυχήν, καὶ πτεροῖ, καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττει, καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν, καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ, καὶ πάντων καταγελᾶν τῶν βιοτικῶν, ὡς μέλος συμφωνίας, καὶ ὁνθμῷ συγκείμενον θεῖον ἄσμα. Οὕτω γοῦν ἡμῶν ἡ φύσις πρὸς τὰ ἄσματα καὶ τὰ μέλη ἡδέως ἔχει καὶ οἰκείως, ὡς καὶ τὰ ὑπομάζια παιδία κλαυθμυριζόμενα καὶ δυσχεραίνοντα, οὕτω κατακοιμίζεσθαι. Αἱ γοῦν τίτθαι ἐν ταῖς ἀγκάλαις αὐτὰ βαστάζουσαι, πολλάκις ἀπιοῦσαι τε καὶ ἐπανιοῦσαι, καὶ τινα αἵτας κατεπάδουσαι ἄσματα παιδικά, οὕτως αὐτῶν τὰ βλέφαρα κατακοιμίζουσι. Διὰ τοῦτο καὶ ὀδοιπόροι πολλάκις κατὰ μεσημβρίαν ἐλαύνοντες ὑποξύγια, ἄδοντες τοῦτο ποιοῦσι, τὴν ἐκ τῆς ὀδοιπορίας ταλαιπωρίαν ταῖς ὥδαις ἐκείναις παραμυθούμενοι. Οὐχ ὀδοιπόροι δὲ μόνον, ἀλλὰ καὶ γηπόνοι ληνοβατοῦντες, καὶ τρυγῶντες, καὶ ἀμπέλους θεραπεύοντες, καὶ ἄλλο ὅτιοῦν ἐργαζόμενοι, πολλάκις ἄδουσι. Καὶ ναῦται καπηλατοῦντες τοῦτο ποιοῦσιν. Ἡδη δὲ καὶ γυναῖκες ἴστουργοῦσαι, καὶ τῇ κερκίδι τοὺς στήμονας συγκεχυμένους διακρίνουσαι, πολλάκις μὲν καὶ καθ' ἔαυτην ἐκάστη, πολλάκις δὲ καὶ συμφώνως ἄπασαι, μίαν τινὰ μελῳδίαν ἄδουσι. Ποιοῦσι δὲ τοῦτο καὶ γυναῖκες, καὶ ὀδοιπόροι, καὶ γηπόνοι, καὶ ναῦται, τῷ ἄσματι τὸν ἐκ τῶν ἔργων πόνον παραμυθήσασθαι σπεύδοντες, ὡς τῆς ψυχῆς, εἰ μέλους ἀκούσειε καὶ ὥδης, ὅπον ἀπαντα ἐνεγκεῖν δυναμένης τὰ ὄχληρά καὶ ἐπίπονα. Ἐπεὶ οὖν οἰκείως ἡμῖν πρὸς τοῦτο ἔχει τὸ εἶδος τῆς τέρψεως ἡ ψυχή, ἵνα μὴ πορνικὰ ἄσματα οἱ δαίμονες εἰσάγοντες, ἀπαντα ἀνατρέπωσι, τοὺς ψαλμοὺς ἐπετείχισεν ὁ Θεός, ὥστε δόμοῦ καὶ ἡδονὴν τὸ πρᾶγμα καὶ ὡφέλειαν εἶναι. Ἀπὸ μὲν γὰρ τῶν ἔξωθεν ἄσμάτων βλάβη καὶ δλεθρος, καὶ πολλὰ ἀν εἰσαχθείη δεινά· τὰ γὰρ ἀσελγέστερα καὶ παρανομώτατα τῶν ἄσμάτων τούτων τοῖς τῆς ψυχῆς μέρεσιν ἐγγινόμενα, ἀσθενεστέραν αὐτὴν καὶ μαλακωτέραν ποιοῦσιν· ἀπὸ δὲ τῶν ψαλμῶν τῶν πνευματικῶν πολὺ μὲν τὸ κέρδος, πολλὴ δὲ ἡ ὡφέλεια, πολὺς δὲ ὁ ἀγιασμός, καὶ πάσης φιλοσοφίας ὑπόθεσις γένοιτ· ἀν, τῶν τε ὄγημάτων τὴν ψυχὴν ἐκκαθαιρόντων, τοῦ τε ἀγίου Πνεύματος, τῇ τὰ τοιαῦτα ψαλλούσῃ ταχέως ἐφιπταμένου ψυχῇ. Ὁτι γὰρ οἱ μετὰ συνέσεως ψάλλοντες τὴν τοῦ Πνεύματος καλοῦσι χάριν, ἀκουσον τί φησιν ὁ Παῦλος· *Μὴ μεθύσκεσθε οὖν*,

ἐν φῶ ἐστιν ἀσωτία, ἀλλὰ πληροῦσθε ἐν Πνεύματι. Ἐπήγαγε δὲ καὶ τὸν τρόπον τῆς πληρώσεως. Ἀδοντες καὶ ψάλλοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ Κυρίῳ. Τί ἐστιν, Ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν; Μετὰ συνέσεως, φησίν· ἵνα μὴ τὸ στόμα μὲν λαλῇ τὰ ὄγκατα, ἡ διάνοια δὲ ἔξω διατρίβῃ πανταχοῦ πλανωμένη, ἀλλ ἵνα ἀκούῃ ἡ ψυχὴ τῆς γλώττης.

» Καὶ καθάπερ ἐνθα μὲν βόρβιορος, χοῖροι τρέχουσιν· ἐνθα δὲ ἀρώματα καὶ θυμιάματα, μέλιτται κατασκηνοῦσιν· οὕτως ἐνθα μὲν ἄσματα πορνικά, δαίμονες ἐπισωρεύονται· ἐνθα δὲ μέλη πνευματικά, ἡ τοῦ Πνεύματος ἐφίππαται χάρις, καὶ τὸ στόμα καὶ τὴν ψυχὴν ἀγιάζει. Ταῦτα λέγω, οὐχ ἵνα ἐπαινῆτε μόνον, ἀλλ ἵνα καὶ παῖδας καὶ γυναικας τὰ τοιαῦτα διδάσκητε ἄσματα ἀδειν, οὐχ ἐν ἴστοις μόνον, οὐδὲ ἐν τοῖς ἄλλοις ἔργοις, ἀλλὰ μάλιστα ἐν τραπέζῃ. Ἐπειδὴ γὰρ ὡς τὰ πολλὰ ἐν συμποσίοις ὁ διάβολος ἐφεδρεύει μέθην καὶ ἀδηφαγίαν ἔχων αὐτῷ συμμαχοῦσαν, καὶ γέλωτα ἄτακτον, καὶ ψυχὴν ἀνειμένην, μάλιστα τότε δεῖ καὶ πρὸ τραπέζης, καὶ μετὰ τραπέζαν, ἐπιτειχίζειν αὐτῷ τὴν ἀπὸ τῶν ψαλμῶν ἀσφάλειαν, καὶ κοινῇ μετὰ τῆς γυναικὸς καὶ τῶν παίδων ἀναστάντας ἀπὸ τοῦ συμποσίου, τοὺς ἱεροὺς ἀδειν ὕμνους τῷ Θεῷ. Εἰ γὰρ ὁ Παῦλος μάστιγας ἔχων ἀφορήτους ἐπικειμένας, καὶ ξύλῳ προσδεδεμένος, καὶ δεμωτήριον οἰκῶν, ἐν μέσῃ νυκτί, ὅτε μάλιστα γλυκὺς ὁ ὑπνος ἐφίσταται πᾶσι, μετὰ τοῦ Σίλα διετέλει τὸν Θεὸν ὕμνων, καὶ οὕτε ἀπὸ τοῦ τόπου, οὕτε ἀπὸ τοῦ καιροῦ, οὕτε ἀπὸ τῆς φροντίδος, οὕτε ἀπὸ τῆς τυραννίδος τοῦ ὑπνου, οὕτε ἀπὸ τῆς ἀλγητόνος τῶν πόνων ἐκείνων, οὕτε ἄλλοθεν οὐδαμόθεν ἡναγκάσθη καθυφεῖναι τῆς μελωδίας· πολλῷ μᾶλλον ἡμᾶς εὐφραινομένους, καὶ τῶν ἀγαθῶν ἀπολαύοντας τοῦ Θεοῦ, εὐχαριστηρίους ὕμνους ἀναπέμπειν αὐτῷ χρή, ἵνα κἄν τι γένηται παρὰ τῆς μέθης καὶ τῆς ἀδηφαγίας ἀτοπον εἰς τὴν ψυχὴν τὴν ἡμετέραν, τῆς ψαλμωδίας ἐπεισελθούσης, ἀποπηδήσῃ πάντα ἐκεῖνα τὰ ἀτοπα καὶ πονηρὰ βουλεύματα. Καὶ καθάπερ πολλοὶ τῶν πλουτούντων τὴν σπογγίαν βαλσάμου πλήσαντες οὕτω τὰς τραπέζας ἀπομάσσουσιν, ἵνα εἴ τις ἀπὸ τῶν ἐδεσμάτων γένηται κηλίς, παρασυρεῖσα καθαρὰν δείξῃ τὴν τραπέζαν· οὕτω δὴ καὶ ἡμεῖς ποιῶμεν, ἀντὶ βαλσάμου τὸ στόμα ἐμπλήσαντες μελωδίας πνευματικῆς, ἵνα εἴ τις ἐγένετο κηλίς ἀπὸ τῆς ἀδηφαγίας ἐν τῇ ψυχῇ, διὰ τῆς μελωδίας ἀποσμήξωμεν ἐκείνην, καὶ λέγωμεν κοινῇ στάντες· Εὔφρανας ἡμᾶς, Κύριε, ἐν τῷ ποιήματί σου, καὶ ἐν τοῖς ἔργοις τῶν χειρῶν σου ἀγαλλιασόμεθα. Καὶ εὐχὴ μετὰ τὴν ψαλμωδίαν προσκείσθω, ἵνα μετὰ τῆς ψυχῆς καὶ τὴν οἰκίαν αὐτὴν

άγιαζωμεν. Ὡσπερ γὰρ οἱ μίμους, καὶ ὁρχηστάς, καὶ πόρνας γυναικας εἰς τὰ συμπόσια εἰσάγοντες, δαιμονας καὶ τὸν διάβολον ἔκει καλοῦσι, καὶ μυρίων πολέμων τὰς αὐτῶν ἐμπιπλῶσιν οἰκίας (ἐντεῦθεν γοῦν ζηλοτυπίαι καὶ μοιχεῖαι καὶ πορνεῖαι καὶ τὰ μυρία δεινά): οὕτως οἱ τὸν Δαιυδὸν καλοῦντες μετὰ τῆς κιθάρας, ἔνδον τὸν Χριστὸν δι’ αὐτοῦ καλοῦσιν. Ὅπου δὲ ὁ Χριστός, δαιμῶν μὲν οὐδεὶς ἐπεισελθεῖν, μᾶλλον δὲ οὐδὲ παρακύψαι τολμήσειέ ποτε· εἰρήνη δέ, καὶ ὁγάπη, καὶ πάντα ὥσπερ ἐκ πηγῶν ἥξει τὰ ἀγαθά. Ἐκεῖνοι ποιοῦσι θέατρον τὴν οἰκίαν αὐτῶν· σὺ ποίησον ἐκκλησίαν τὸ δωμάτιόν σου. Ἐνθα γὰρ ψαλμός, καὶ εὐχή, καὶ προφητῶν χορεία, καὶ διάνοια τῶν ἀδόντων θεοφιλής, οὐκ ἄν τις ἀμάρτοι τὴν σύνοδον ταύτην προσειπών ἐκκλησίαν. Κάν μη εἰδῆς τὴν δύναμιν τῶν ὁμηρίων, αὐτὸ τέως τὸ στόμα παίδευσον τὰ ὁμήρατα λέγειν. Ἀγιάζεται γὰρ καὶ διὰ ὁμηρίων ἡ γλῶττα, ὅταν μετὰ προθυμίας ταῦτα λέγηται. Ἐάν εἰς ταύτην ἔαυτούς καταστήσωμεν τὴν συνήθειαν, οὐδὲ ἐκόντες, οὐδὲ ὁρθυμοῦντές ποτε προησόμεθα τὴν καλὴν ταύτην λειτουργίαν, τοῦ ἔθους καὶ ἀκοντας ἡμᾶς ἀναγκάζοντος καθ’ ἐκάστην ἡμέραν τὴν καλὴν ταύτην ἐπιτελεῖν λατρείαν. Ἐπὶ τῆς μελωδίας ταύτης, καν γεγηρακώς τις ἡ, καν νέος, καν δασύφωνος, καν ὁρθμοῦ παντὸς ἀπειρος, οὐδὲν ἔγκλημα γίνεται. Τὸ γὰρ ζητούμενον ἐνταῦθα, ψυχὴ νήφουσα, διεγηγερμένη διάνοια, καρδία κατανενυγμένη, λογισμὸς ἐδρῶμένος, συνειδὸς ἐκκεκαθαριμένον. Ἐὰν ταῦτα ἔχων εἰσέλθης εἰς τὸν ἄγιον τοῦ Θεοῦ χορόν, παρ’ αὐτὸν δυνήσῃ στῆναι τὸν Δαιυδό. Ἐνταῦθα οὐ χρεία κιθάρας, οὐδὲ νεύρων τεταμένων, οὐτε πλήκτρου καὶ τέχνης, οὐδὲ ὁργάνων τινῶν· ἀλλ’ ἐὰν θέλῃς, σὺ σαυτὸν ἔργασῃ κιθάραν, νεκρώσας τὰ μέλη τῆς σαρκός, καὶ πολλὴν τῷ σώματι πρός τὴν ψυχὴν ποιήσας τὴν συμφωνίαν. Ὅταν γὰρ μὴ ἐπιθυμῇ κατὰ τοῦ πνεύματος ἡ σάρξ, ἀλλ’ εἴκῃ τοῖς ἐπιτάγμασι τοῖς ἐκείνου, καὶ εἰς πέρας ἄγῃ ταύτην ἐπὶ τὴν ἀρίστην καὶ θαυμαστὴν ὁδόν, οὕτως ἔργασῃ μελωδίαν πνευματικήν. Οὐ χρεία τέχνης ἐνταῦθα χρόνῳ μακρῷ κατορθουμένης, ἀλλὰ προαιρέσεως δεῖ γεννοαίας μόνον, καὶ δεξόμεθα τὴν ἐμπειρίαν ἐν βραχείᾳ καιροῦ όποτῇ. Οὐ χρεία τόπου, οὐ χρεία χρόνου, ἀλλὰ καὶ ἐν παντὶ τόπῳ, καὶ ἐν παντὶ καιρῷ ψάλλειν ἔξεστι κατὰ διάνοιαν. Κάν γὰρ ἐν ὀγορῷ βαδίζῃς, καν ἐν ὁδοῖς ἦς, καν φίλοις συνεδρεύῃς, ἔξεστι διεγείραι τὴν ψυχὴν, ἔξεστι σιγῶντα βοᾶν. Οὕτω καὶ ὁ Μωϋσῆς ἐβόα, καὶ ὁ Θεὸς ἤκουσε. Κάν χειροτέχνης ἦς, ἐν ἔργαστηριώ καθήμενος καὶ ἔργαζόμενος, δυνήσῃ ψάλλειν.

Κάν στρατιώτης ἦς, ἐν δικαστηρίῳ προσεδρεύων δυνήσῃ τὸ αὐτὸ  
τοῦτο ποιεῖν».